نظم کیسے پڑھیں
جدید اردو نظم کی شعریات، خالی جگہوں، خاموشیوں کی
قرأت اور تعبیر، نوآبادیات، نئی نوآبادیات
مابعد جدیدیت، روایت کی بازیافت کے مباحث
ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

ربِ لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

عبداللہ عتیق: 8848884 347 -92+

محمد ذوالقرنین حیدر: 3123050300-92+

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: 0120123 334 -92+

نظم کیسے پڑھیں

جدید اردو نظم کی شعریات: خالی جگہوں، خاموشیوں کی
قرأت اور تعبیر؛ نوآبادیات، نئی نوآبادیات
مابعد جدیدیت، روایت کی بازیافت کے مباحث

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

ڈاکٹر مختار حسین کے نام

Reading is a point of departure ,
an inaugural, an initiation.

(ایڈورڈ ہرش، *How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry*، ص۲)

فہرست

پیش لفظ	۷
اردو نظم کی جدیدیت: نوآبادیات اور ماضی وروایت کی بازیافت	۹
خدا بنے تھے یگانہ، مگر....(جدید نظم کی شعریات پر چند باتیں)	۴۴
جدید نظم کو سمجھنا مشکل کیوں ہے؟	۹۵
نظم میں خالی جگہیں، وقفے اور خاموشی	۱۲۲
ملے برسوں وہی بیگانگی تھی (جدید نظم کی ہیئت اور موضوع پر چند باتیں)	۱۴۹
جدید نظم میں جلاوطنی کا اظہار (اختر الایمان کی نظم کے حوالے سے)	۱۷۶
''نظم کا بھی ایک گھر ہوگا''	۲۰۳
معاصر پاکستانی نظم، نئی نوآبادیات اور روایت کی بازیافت	۲۳۲
''مجھے نظم لکھتی ہے''(جدید اور مابعد جدید نظم کے امتیازات)	۲۹۲

پیش لفظ

یہ کتاب جدید نظم کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔اس کوشش کی ضرورت اس احساس کے تحت ہوئی کہ جدید ادب کی سب اصناف میں صرف نظم ہی ہے جسے آج بھی مشکل سمجھا جاتا ہے،اور مشکل سمجھ کر اس سے صرف نظر کیا جاتا ہے،اور بعض صورتوں میں مسترد کر دیا جاتا ہے۔آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جنھیں میرا جی سے لے کر ثروت حسین کی نظم مشکل و مبہم لگتی ہے۔البتہ صاحبانِ ذوق کا ایک چھوٹا سا گروہ ضرور موجود ہے جو جدید نظم کو پڑھتا اور اس پر کبھی کبھی تفصیل سے لکھتا ہے۔

اس کتاب کی تصنیف کے پس منظر میں یہ خیال برابر کارفرما رہا ہے کہ جدید اردو نظم،بیسویں صدی کی اہم ترین جمالیاتی یافت ہے،جس کی غیر معمولی ثقافتی اہمیت بھی ہے۔ایک ایسا سماج جس میں جدید نظم،اپنی شعریات کے ظاہر و مستور امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے لکھی جارہی ہو،اس سے ہم کم از کم دو توقعات وابستہ کرنے میں حق بجانب ہو سکتے ہیں: فرد کی آزادی اور حقیقت تک رسائی میں بشری مساعی کا احترام۔

جدید نظم کو سمجھنے کے دو زاویے ہیں۔تاریخی اور شعریاتی۔یعنی نظم کا مطالعہ اس کے تاریخی ادوار کی روشنی میں کیا جائے؛ یہ دیکھا جائے کہ کس طرح جدید نظم حالی و آزاد کے زمانے سے شروع ہوئی،اخلاقی وفطری موضوعات کو مثنوی کی ہیئت میں پیش کرتے ہوئے،بیسویں صدی میں داخل ہوئی۔اس کے ساتھ،انیسویں صدی میں مغربی نظموں کے اردو تراجم اور ان کے نتیجے میں نظم میں رونما ہونے والی ہیئتی تبدیلیوں کو دیکھا جائے۔پھر رومانوی،قومی نظموں نیز مغربی استعمار کے خلاف مزاحمتی نظموں پر نظر ڈالتے ہوئے ترقی پسند اور حلقہ ارباب ذوق کی (جدید) نظم اور دونوں کے موضوعاتی و اسلوبی فرق کا مطالعہ کیا جائے۔آگے نئی شاعری کی تحریک،اس کے لسانی فلسفے اور اس کے نمائندہ شعرا پر نظر ڈالی جائے؛اس کی کامیابیوں و ناکامیوں کو دیکھا جائے۔اس کے بعد اسی (۸۰) کی دہائی اور پھر گیارہ ستمبر کے بعد کی نظموں کا جائزہ لیا جائے۔اس تاریخی

مطالعے کی اہمیت سے انکار نہیں۔اس سے اردو نظم کے ارتقا کی واضح تصویر سامنے آتی ہے اور نظم کے موضوعاتی واسلوبی رجحانات اور شاعروں کا علم حاصل ہوتا ہے،لیکن نظم کی داخلی کائنات سے تعارف کم کم ہوتا ہے۔نظم کے شعریاتی مطالعے میں،ہم نظم کی داخلی دنیا میں اترتے ہیں۔سطروں اور مصرعوں سے عبارت ایک متن،نظم کیسے بنتا ہے؟نظم کی تخلیق کے بعد الفاظ کے معانی کن تبدیلیوں سے دوچار ہوتے ہیں،اور قاری ان تبدیلیوں کو کیسے سمجھتا اور کیوں کر ان کی تعبیر کرتا ہے؟نظم لکھنے والا کن تصورات ورسمیات کے زیراثر مخصوص موضوعات واسالیب اور تیکنیکوں کا انتخاب کرتا ہے؟یہ تصورات کس طرح بدلتی تاریخی صورتِ حال کا ادراک کرنے میں شاعر کی مدد کرتے ہیں یا اس کے راستے میں حائل ہوتے ہیں؟ان سوالوں کے جواب ہمیں نظم کے شعریاتی مطالعے میں مل سکتے ہیں،تاریخی مطالعے میں نہیں۔نظم کی شعریات میں تاریخ کی تبدیلیوں کو سہنے کی سکت زیادہ ہوتی ہے۔

اس کتاب میں نظم کا شعریاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔نظم کی اس کائنات میں اترنے اور اس کی معمولی سے معمولی لرزشوں،اور اس کی 'درونی اکالوجی' کو گرفت میں لینے کی سعی کی گئی ہے،جو حالی کے زمانے سے اکیسویں صدی کے دوسرے دہے تک 'آرکی رائٹنگ' کی صورت موجود ہے،اور جس میں جوہری نہیں،وصفی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔مابعد جدید نظم،جدید نظم میں جوہری نہیں وصفی تبدیلی کی نشان دہی کرتی ہے۔یعنی نظم کی اس 'اساسی زبان' کی 'تعبیر' کی سعی کی گئی ہے،جو جدید ومابعد جدید نظم کی تہ میں کارفرما ہے۔نظم کی شعریات نظم سے الگ بھی ہوتی ہے،اور نظم میں شامل بھی۔وہ نظم سے متعلق موجود تصورات،رسمیات،خیالات،ثقافتی رضامندیوں،جمالیاتی قدروں میں وجود رکھتی ہے،جسے نظم نگار گرفت میں لیتا ہے۔کچھ نظم نگار اس شعریات کے کچھ حصوں کو گرفت میں لیتے ہیں،کچھ دوسرے حصوں کو۔یوں مختلف اور کئی نظمیں مل کر شعریات کے تصور تک ہمیں پہنچنے میں مدد دیتی ہیں۔یوں دیکھیں تو سب نظم نگار ایک مشترکہ کوشش میں شریک ہوتے ہیں۔ان کے اختلافات،شعریات تک رسائی یا اس کی تخلیق نو میں ظاہر کی جانے والی ہنرمندی کے سبب ہوتے ہیں۔

نظم کے تاریخی مطالعے میں نظم نگاروں کا تفصیلی مطالعہ کیا جاتا ہے،جب کہ شعریاتی مطالعے میں ساری توجہ نظم پر ہوتی ہے۔امید ہے قارئین اور خصوصاً نظم نگار اس کتاب پر نظر ڈالتے ہوئے،اس پہلو کو ملحوظ رکھیں گے۔

اس کتاب کے بیشتر ابواب مبین مرزا کے رسالے ''مکالمہ'' میں شایع ہوئے۔

میں برادرم افضال احمد کا ممنون ہوں کہ وہ اپنے ادارے سے میری کتب اہتمام سے شایع کر رہے ہیں۔

ناصر عباس نیّر

لاہور،۴؍اکتوبر ۲۰۱۷ء

•◆•◆•◆•

اردو نظم کی جدیدیت: نوآبادیات اور ماضی وروایت کی بازیافت

جدید اردو نظم کی جڑوں کی تلاش میں ان مغربی نظموں کے ترجموں کو سامنے رکھنا مناسب ہوگا جو نصابی ضرورتوں کے تحت کیے گئے تھے۔۱۸۶۷ء میں قلق میرٹھی (متوفی ۱۸۸۰ء) کا جواہر منظوم کے نام سے انگریزی نظموں کا ترجمہ شایع ہوا۔(دل چسپ واقعہ یہ ہے کہ یہ ترجمہ غالب کے پاس بھیجا گیا تا کہ وہ اس کی زبان کی اصلاح کرسکیں)۔جواہر منظوم میں ان نظموں کے ترجمے تھے جو انگریزی کے نصاب میں شامل تھیں۔دو سال بعد ترجمہ منظوم از رحیم اللہ کی اشاعت عمل میں آئی[1]۔یہ سب ۱۸۶۴ء کے چارلس ووڈ مراسلے کی روشنی میں ہوا،جس میں ورنیکلر زبانوں میں تعلیم دینے پر زور دیا گیا تھا۔ان ترجموں کے اصل قارئین سکولوں کے طلبا تھے،نہ کہ اردو شاعر۔جس برس قلق میرٹھی کا ترجمہ الٰہ آباد گورنمنٹ نے شایع کیا،اسی برس محمد حسین آزاد نے لاہور میں انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب میں 'نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں' کے عنوان سے اپنا مقالہ پیش کیا۔اس مقالے کے بیشتر مندرجات کثرت سے نقل کیے گئے ہیں۔آزاد کا بنیادی مؤقف یہ تھا کہ ''تمھاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں،بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے،اس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو[2]۔''اس مؤقف کو ان مناظموں میں زیادہ وضاحت سے پیش کیا گیا،جن کا آغاز ۱۸۷۴ء میں ہوا تھا۔نیچرل نظموں کے یہ مشاعرے بھی تعلیمی نصابات کے لیے نظمیں تیار کرنے کی غرض سے منعقد کیے گئے تھے۔حقیقت یہ ہے کہ انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں اور انجمن پنجاب کے مناظموں میں پیش ہونے والی نظموں کے مقصد میں اتفاق تھا:انگریزی طرز کی نظموں کو اردو میں رواج دینا۔مثلاً سرسید نے آزاد کو خط میں لکھا ''ضروری ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیالات لے کر اردو زبان میں ادا کیے

جائیں (۳)۔'' خود آزاد کا زور بھی اسی بات پر تھا، یعنی انگریزی صندوقوں میں بند خلعت وزیور اردو کو پہنانا۔ مگر طریق کار کے فرق کی وجہ سے انجمن پنجاب کے اثرات زیادہ مرتب ہوئے۔ جواہر منظوم اور ترجمہ منظوم کے مخاطب طلبا تھے، تو انجمن پنجاب میں آزاد کے خطبوں کے مخاطب اردو شعرا تھے۔ البتہ بعد میں انگریزی نظموں کے جو تراجم ہوئے، اور جن کی اشاعت ادبی رسائل (علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، دل گداز وغیرہ) میں ہوئی، ان کے قارئین شاعر تھے، یا عام ادبی ذوق رکھنے والے۔

اردو میں جس وقت، یعنی انیسویں صدی کے نصف دوم میں، مغربی شعرا کی نظموں کے ترجمے ہوئے، تب فرانس میں علامت نگار شعرا کا غلغلہ تھا، مگر انگریزی شعرا رومانویت کی جگالی کررہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں انگریزی کے کلاسیکی یا رومانوی شعرا اردو کے لیے 'جدید' تھے؛ یعنی نئے تھے، مغربی تھے۔ تب نیا اور مغربی ہونے کا مفہوم ہی جدید ہونا تھا۔ سرسید نے دیوان ذوق (مرتبہ آزاد) پر تبصرہ (۱۸۹۰ء) کرتے ہوئے لکھا کہ ''عرصہ سے زمانہ نے اس شاعری [جس کے نمائندے ذوق ہیں] کا خاتمہ کردیا ہے، اور اس کی جگہ شاعری جدید نے لے لی ہے جس کو روز بروز فروغ ہوتا جاتا ہے، اور شاعری قدیم کی محبت لوگوں کے دلوں سے رفتہ رفتہ کم ہوتی جاتی ہے (۴)۔'' غالب و ذوق، شاعریِ قدیم کے آخری شعرا سمجھے گئے، اور انجمن پنجاب کی نیچرل شاعری سے جدید شاعری کا آغاز متصور کیا گیا۔

اس سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ اردو شاعری میں اوّل اوّل جدیدیت، مغربیت کے مترادف تھی۔ شاعری میں مغربیت کا مفہوم ایک طرف نیچر کی شاعری تھا، اور دوسری طرف وہ تھا جسے حالی نے سادگی، جوش اور اصلیت کا نام دیا تھا۔ اس جدیدیت کی چند خصوصیات یہ تھیں: علمیاتی سطح پر یہ ایشیائی و یورپی یا مشرق و مغربی جدلیات کی حامل تھی۔ یورپ (جس سے مراد اصل میں برطانیہ عظمیٰ تھا) ہر اعتبار سے ایشیا و مشرق سے مختلف اور ممتاز تھا۔ مشرق و مغرب، یا ایشیا و یورپ کی جدلیات کا تصور قائم کرنے، اور اسے تعلیم، صحافت، اصلاحی تحریکوں، انجمنوں اور عام سماجی زندگی میں پھیلانے کا اختیار انگریز حکم رانوں کو تھا؛ ان کا سیاسی اختیار، علمیاتی اختیار بننے کا میلان مسلسل رکھتا تھا۔ سادہ لفظوں میں وہ مشرق و مغرب کے معانی قائم کرتے تھے۔ مشرق: مذہب و اساطیر و توہمات و قدامت کا حامل ہے، اور مغرب: سائنس و عقلیت و جدیدیت کا علمبردار ہے۔ یہ جدلیاتی معنی قائم ہوتا تھا انگریز حکم رانوں کی سیاسی طاقت اور مستشرقین کی تحقیقات سے، اسے استحکام دیا تھا نئی یورپی ٹیکنالوجی (دخانی جہاز، ریل، تار وغیرہ) نے، مگر اسے اثبات و قبولیت ملتی تھی اس مقامی دگرگوں صورتِ حال سے، جسے خود انگریزوں نے پیدا کیا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد خوفزدہ اور تعلیمی، معاشی، ثقافتی اعتبار سے بے خانماں ہندوستانیوں (بالخصوص مسلمان اشراف) کے یہاں مذکورہ

جدلیات کی قبولیت زیادہ تھی۔ انیسویں صدی کی جدید اردو شاعری نے اسی علمیات سے ظہور کیا۔ یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعری نے اس علمیات کو جذب کس قدر کیا؟ شاعری اپنی ساخت میں ایک subversive قوت ہے، جو شاعر کے منشا کو بھی نشانہ بنا سکتی ہے۔ اس قوت کو ظاہر ہونے سے اگر کوئی چیز روک سکتی ہے تو وہ شعوری ضبط ہے، جو کسی آئیڈیالوجی کی صورت بھی اختیار کرسکتا ہے۔ ہمیں انیسویں صدی کی اردو شاعری میں اس ضبط کا مظاہرہ بیش از بیش ملتا ہے: قوتِ ممیزہ کو قوتِ متخیلہ پر حاوی رکھنے کا ایک مطلب یہ تھا کہ قوت متخیلہ کی subversive قوت کو ظاہر ہونے سے روکا جاسکے۔

نفسیاتی سطح پر یہ جدیدیت دو جذبیت سے عبارت تھی۔ اس دو جذبیت کا نشانہ یورپ و ایشیا بہ یک وقت تھے۔ سرسید، حالی، آزاد، شبلی، نذیر احمد، اکبر سب کے یہاں دو جذبیت ملتی ہے۔ وہ یورپ کو جدید سمجھتے ہیں، یعنی حال کی سب سے بڑی حقیقت جس سے مفر نہیں۔ یورپ اگر حال کی سب سے بڑی حقیقت ہے تو 'یورپی جدیدیت' اور مذکورہ جدلیاتی فکر کے تحت ایشیا و مشرق، ماضی کی سب سے چھوٹی حقیقت ہیں۔ گویا یورپ کی جدیدیت کو ایشیا پر ایک تاریخی فوقیت حاصل ہے۔ یہاں انیسویں صدی کے ہمارے اصلاح پسندوں کے سامنے ایک عظیم دبدھا تھا کہ وہ جدیدیت سے مفر نہیں کرسکتے تھے، اور اسے پوری طرح جذب بھی نہیں کرسکتے تھے۔ اسی دبدھے کا ایک رخ یہ تھا کہ ایک طرف جدیدیت، حال کی سب سے بڑی حقیقت کے طور پر اپنے قبول کیے جانے کا مطالبہ کرتی تھی، جسے صرف اس صورت میں پورا کیا جاسکتا تھا کہ ماضی اور اس کی روایات کو غیر مفید، از کار رفتہ، نئے زمانے سے اجنبی سمجھ کر مسترد کیا جائے، اور دوسری طرف جدیدیت یعنی حال کی سب سے بڑی حقیقت خود کو مغربیت کی صورت پیش کرتی تھی۔ جدیدیت کی طرح مغربیت بھی واحد معنی کی حامل نہیں تھی۔ جس طرح جدیدیت میں عقلیت پسندی، سائنسی فکر، روشن خیالی، جمہوریت، آزادی جیسے کثیر عناصر تھے، اسی طرح مغربیت میں ریل، تار، گراموفون، آہنی پل جیسی نئی ٹیکنالوجی، انتہائی فعال بیوروکریسی، پولیس، عدلیہ، فوج، انگریزی تعلیمی ادارے، اور وہ چند ہزار گورے شامل تھے، جنھوں نے کروڑوں ہندوستانیوں کو غلام بنایا تھا اور جو اپنی طاقت وشکوہ کے مظاہرے، نیز مقامی لوگوں کی تضحیک کا کوئی موقع جانے نہیں دیتے تھے۔ بلاشبہ جدیدیت اور مغربیت میں فرق کی لکیر موجود تھی، مگر اس قدر مدھم تھی کہ اسے صرف نظری طور پر گرفت میں لیا جاسکتا تھا۔ عملاً دونوں کے ڈانڈے باہم مل جاتے تھے، اور ساری گڑ بڑ یہیں سے پیدا ہوتی تھی۔ یعنی عقلیت پسندی، سائنسی فکر اور روشن خیالی جو جدیدیت کے عناصر تھے، انھیں انسانی فکر کی مخصوص صورت، یا انسانی ذہنی ارتقا کی منزل سمجھنے کے بجائے، مغربی فکر تصور کیا جاتا، اور مغرب کی تاریخی برتری کا ڈسکورس اپنا جواز (legitimacy) حاصل کرتا تھا اور اس کے ساتھ ہی وہ مغربی ٹیکنالوجی، اور مغرب

کے سیاسی وانتظامی و تعلیمی ادارے ہندوستانی شعور میں داخل ہوجاتے جو مغربی تہذیب کی برتری واستحصال کی واشگاف علامتیں تھے۔ حالاں کہ عقلیت پسندی، سائنسی فکر اور روشن خیالی کی روایت خود ہندوستان اور اسلامی تاریخ میں باقاعدہ موجود تھی، جس کی طرف سرسید، شبلی اور عبدالحلیم شرر نے گاہے گاہے توجہ کی تھی، یعنی معتزلہ پر لکھا تھا۔ قریب ترین مثال غالب کی تھی۔ سرسید نے تو غالب کو 'شاعری قدیم' کا آخری نمائندہ کہا۔ البتہ حالی نے غالب پر لکھا اور ڈرتے ڈرتے ان کے صرف محققانہ مزاج کی نشان دہی تک محدود رہے۔ بہ ہر کیف انیسویں صدی کے اواخر اور اوائل بیسویں صدی میں اردو میں جدیدیت کا جو ڈسکورس قائم ہوا، وہ مغربی جدیدیت کا تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ اتنی پیچیدہ صورتِ حال سے ہندوستانی ذہن پہلی مرتبہ شناسا ہوا تھا۔ اگرچہ یورپی فن خصوصاً مصوری سے سولھویں صدی سے مغل دربار میں پہنچ گئی تھی، مگر اس کے نتیجے میں مغل آرٹ میں کوئی دیرپا اسلوب پیدا نہ ہوسکا۔ دوسرے لفظوں میں ہندوستانی ذہن نے یورپی عیسوی آرٹ کو خاصے سرسری انداز میں لیا، اور کسی چیلنج کو محسوس نہیں کیا، لیکن نوآبادیاتی عہد کے ہندوستان میں ادب، تعلیم، آرٹ سب شعبوں میں ہمیں ایک پیچیدہ صورتِ حال کا احساس ہوتا ہے۔ اسی پیچیدہ صورت حال کا دوسرا نام، مغربیت وجدیدیت کے سلسلے میں کشش وگریز سے عبارت دوجذبی رویہ تھا۔ اگر شبلی واکبر کے یہاں یہ رویہ واشگاف تھا تو سرسید، حالی، نذیر احمد کے یہاں مضمر حالت میں تھا۔ مغربی جدیدیت کے سلسلے میں دوجذبی رویہ ہی ان حضرات کو اپنے تہذیبی ماضی وروایت کی طرف رجوع پر مجبور کرتا تھا۔ یہاں بھی وہ ایک دبدھے کا شکار تھے کہ وہ مشرق و ایشیا کو سیاسی لحاظ سے ڈسپاٹک، ثقافتی لحاظ سے انحطاط پذیر، تعلیمی لحاظ سے پس ماندہ اور شعری اعتبار سے مبالغے وجھوٹ کا حامل سمجھتے تھے۔ صرف مذہب بچتا تھا، جس کے سلسلے میں وہ کوئی معذرت خواہانہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور نہیں تھے۔ لہٰذا مجموعی طور پر ایشیا ومشرق کے ضمن میں بھی وہ دوجذبیت کے حامل تھے۔ یہ دوجذبیت خودکار لاشعوری عمل کے تحت انھیں مغربی جدیدیت کی طرف راغب کرتی تھی۔ یہیں سے برصغیر میں ایک نئی طرز کی 'جدیدیت' کا ظہور ہوا، جسے مغربی جدیدیت ومشرقی روایت کا باہمی تعامل (interplay) کہنا چاہیے۔ یہ جدیدیت ایک طرف مغربی جدیدیت سے مختلف تھی تو دوسری طرف یہ معری وبیدل وغالب کی جدیدیت سے بھی مختلف تھی۔

انجمن پنجاب نے جدید شاعری کا آغاز کیا۔ برصغیر کی ادبی تاریخ میں یہ اپنی طرز کا پہلا واقعہ تھا کہ سرکاری سرپرستی میں قائم کی گئی انجمن کے ذریعے نئے ادبی خیالات پیش کیے جارہے تھے جو ایک مرکزی ڈسکورس تشکیل دے رہے تھے، اور جو اپنی ماہیت میں دوسروں کو خارج کرنے والے (exclusive) تھے؛

یعنی کلاسیکی اردو شاعری کی شعریات کو متنازع ومشکوک بنا کر مذکورہ مرکزی ڈسکورس سے خارج کرتے تھے۔ اس سے پہلے شاعر دربار سے وابستہ ضرور تھا، مگر اس کے متن پر سرکاری نگرانی کا کوئی منضبط نظام موجود نہیں تھا، جسے انجمن پنجاب متعارف کروا رہی تھی۔ انجمن پنجاب کے تحت سامنے آنے والی جدید شاعری اسی مخصوص 'برصغیری جدیدیت' کی حامل ہے، جس کی طرف گزشتہ سطور میں اشارے کیے گئے ہیں۔ اس کے موضوعات 'جدید' ہیں، ایک اس مفہوم میں کہ یہ اس مبالغے، جھوٹ، خیالی عشقیہ ومدحیہ مضامین سے پاک ہیں جن سے قدیم شاعری بھری پڑی ہے، دوم یہ فطرت، اخلاق اور قوم سے متعلق ہیں جنھیں معاصر عہد کی سب سے بڑی حقیقت اور ضرورت سمجھا گیا ہے۔ جدید موضوعات کو قدیم مشرقی ہیئتوں، اور مروجہ اسالیب میں پیش کیا گیا ہے۔ آگے چل کر موضوع وہیئت، اور لفظ ومعنی کے جس مسئلے نے شدت اختیار کی، اور جسے جدیدیت کے فلسفۂ آرٹ کا اہم جز سمجھا گیا، وہ انجمن پنجاب کی جدید شاعری میں دب گیا ہے۔ واضح رہے کہ دب گیا ہے، یکسر نظر انداز نہیں ہوا، اس لیے کہ شاعری ایک لسانی تشکیل ہے، اور اس میں تبدیلی کا کوئی بھی سوال زبان کے سوال کو نظر انداز نہیں کرسکتا؛ البتہ ہیئت کا سوال لفظ ومعنی کے سوال کے بعد آتا ہے، اور عموماً اس وقت سامنے آتا ہے، جب تہذیبی تبدیلی ایک واضح شکل اختیار کرتی ہے۔ ہم جس زمانے کی بات کررہے ہیں، اس وقت تہذیبی تبدیلی ایک عبوری دور سے گزر رہی تھی۔ بہ ہر کیف، انیسویں صدی کے اواخر میں جدید شاعری کے ڈسکورس میں زبان کا سوال نظر انداز نہیں ہوا۔ اس سوال کو ٹھیک اسی انداز میں پیش کیا گیا ہے، جسے دوجذبی جدیدیت کے تحت ہم نے واضح کیا ہے۔ جدید شاعری کی زبان کے سلسلے میں حالی کی یہ رائے۔ دیکھیے:

> ....جو لوگ اردو شاعری کو ترقی دینا، یوں کہو اس کو صفحہ روزگار پر قائم رکھنا چاہتے ہیں، ان کا فرض ہے کہ اصناف سخن میں عموماً اور خصوصاً اس لحاظ کو ملحوظ رکھیں کہ سلسلہ سخن میں نئے اسلوب جہاں تک ممکن ہو کم اختیار کیے جائیں اور غیر مانوس الفاظ کم برتے جائیں مگر نامعلوم طور پر رفتہ رفتہ ان کو بڑھاتے رہیں، اور زیادہ تر کلام کی بنا پر قدیم اسلوبوں اور معمولی الفاظ ومحاورات پر رکھیں، مگر الفاظ کے حقیقی معنوں ہی پر قناعت نہ کریں، بلکہ ان کو کبھی حقیقی معنوں میں کبھی مجازی معنوں میں، کبھی استعارہ اور کنایہ کے طور پر کبھی تمثیل کے پیرایہ میں استعمال کریں۔ ورنہ ہر قسم کے خیالات ایک نپی تلی زبان میں کیوں کر ادا کیے جاسکتے ہیں (۵)۔

حالی نے یہاں پہلی بات یہ کہی ہے کہ اردو شاعری کی ترقی ہی اس کی بقا کی ضمانت ہے، اور ترقی کا

دوسرا نام شاعری کو قدیم روایت سے الگ کرکے، اسے جدید بنانا ہے۔ گویا اردو شاعری 'جدید' بن کر ہی باقی رہ سکتی ہے اور آگے بڑھ سکتی ہے۔ یوں جدیدیت حالی کا باقاعدہ شعری مسلک ہے، مگر حالی جانتے ہیں کہ جدید شاعری کو اپنے جدید ہونے کا واضح تاثر بھی دینا چاہیے، اور یہ تاثر زبان سے پیدا ہوتا ہے۔ یہیں سے حالی کے یہاں دو جذبی رجحان پیدا ہوتا ہے۔ حالی یہ تو کہتے ہیں کہ نئے اسلوب اختیار کیے جائیں، غیر مانوس الفاظ کم برتے جائیں، اور نا معلوم طور پر انھیں بڑھاتے جائیں، اور اس لیے کہتے ہیں کہ 'ہر قسم کے خیالات ایک نپی تلی زبان میں کیوں کر ادا کیے جاسکتے ہیں' مگر پھر کوئی لاشعوری خوف دامن گیر ہوجاتا ہے۔ جدیدیت کو نہ صرف نئے اور غیر مانوس اسلوب سے وحشت نہیں ہوتی، بلکہ اسے باقاعدہ اپنی شعریاتی ضرورت سمجھتی ہے، لیکن حالی کی جدیدیت ایک لمحے کے لیے نئے اور غیر مانوس اسلوب کی اہمیت کا ادراک کرکے، واپس پلٹتی ہے، اور اس بات پر زور دیتی ہے کہ 'زیادہ تر کلام کی بنا قدیم اسلوبوں اور معمولی [بہ معنی معمول کے] الفاظ ومحاورات پر رکھیں'۔ چوں کہ انھیں یہ بات پریشان کرتی ہے کہ 'جدید شاعری' ہر قسم کے خیالات سے عبارت ہے، اور محدود زبان میں طرح طرح کے خیالات ادا نہیں کیے جاسکتے، اس لیے وہ معمول کی زبان ہی کو جدید بنانے کا مشورہ دیتے ہیں، یعنی استعارہ، کنایہ، تمثیل کے ذریعے زبان کو وسعت دینے کا تصور پیش کرتے ہیں۔ (یہاں حالی سے علامت کی توقع قطعی غیر مناسب ہے)۔ یہاں حالی بھول جاتے ہیں کہ وہ اس سے پہلے استعارے کے خلاف باقاعدہ استغاثہ قائم کرچکے ہیں۔ حالی نے یہاں استعارے کا ذکر بر سبیل تذکرہ کیا ہے۔ وگرنہ وہ استعارے کی طاقت سے خوفزدہ ہیں۔ استعارہ پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب الفاظ کے حقیقی معنوں پر قناعت کو ترک کیا جائے۔ استعارے سے حالی کے خوف کا عمدہ تجزیہ محمد حسن عسکری نے کیا ہے:

> استعارے کی تخلیق کے لیے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیے۔ ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، دوسرے اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گردوپیش سے ربط قائم کرنے کی..... اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی نہیں استعمال کرتا یا بہت ہی کم استعارے استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کرسکا ہے، اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا، لیکن بس حالی بن کر رہ جائے گا(۶)۔

محمد حسن عسکری نے یہاں استعارے کا نفسیاتی (اور بنیادی طور پر فرائیڈی) تصور پیش نظر رکھا

ہے۔ فرائیڈی تصور کی رو سے انسانی تجربے کا معمولی حصہ شعوری، جب کہ بڑا حصہ لاشعوری ہے۔ تجربے کے شعوری حصے کے لیے معمول کی زبان کارآمد ہے، مگر لاشعوری حصے کے لیے استعارہ ناگزیر ہے۔ لاشعور میں ماورائے منطق وتعقل، اور تلازمے کے رشتے میں بندھے ہوا مواد ہے، جو ہمارے وقت کے تصور سے لے کر ہمارے شعوری تصورِ کائنات کو تہ وبالا کرسکتا ہے، اور خود کو 'جذبے' کی صورت ظاہر کرتا ہے؛ اس لاشعوری مواد کا اظہار ان اچانک دریافت کردہ مماثلتوں میں ہوسکتا ہے، جو ایک تازہ استعارے میں ہوتی ہیں۔ چوں کہ جدیدیت 'ایک مکمل انسانی تجربے' کی ترسیل کی جسارت کرتی ہے، اس لیے استعارہ اس کی شعریات کا اہم ستون ثابت ہوتا ہے۔ حالی مکمل انسانی تجربے (جو شعوری ولاشعوری عناصر سے عبارت ہے) کی اہمیت کا احساس رکھتے تھے، مگر اس سے ڈرے ہوئے بھی تھے۔ مثلاً حالی شاعر کی اسی آزادی کا ذکر کرتے ہیں جسے جدیدیت نے عزیز رکھا ہے۔ وہ صاف لفظوں میں کہتے ہیں کہ "جوش [جسے تجربے کا لاشعوری حصہ کہا جاسکتا ہے، اور جس کا لازمی اظہار استعارے میں ہوتا ہے۔ ن ع ن] شاعر کے کلام میں جبھی تک باقی رہ سکتا ہے کہ کوئی شے اس کی آزادی کی مزاحم نہ ہو، اس کی آزاد طبیعت کسی خوف وروک ٹوک کے کچھ پروا نہ کرے.... نیز کسی کی ریس سے کسی فرمائش سے کسی کے دباؤ سے یا کسی اور مجبوری کے سبب، بغیر اقتضائے طبعی اور ولولہ باطنی کے جوش شعر کہا جائے گا، یا نظم سرانجام کی جائے گی اس میں اثر اور زور پیدا کرنا نہایت دشوار ہے(۷)۔" یہ حقیقتاً جدید خیالات ہیں: کسی شے کو اپنی آزادی کی راہ میں مزاحم نہ سمجھنا، آزاد طبیعت کو خوف اور روک ٹوک سے بے نیاز کہنا، کسی خارجی دباؤ، تقاضے کے بغیر وہ سب کہنا، جس کے کہنے پر شاعر خود کو مجبور سمجھے۔ لیکن یہ خیالات حالی کے جدیدیت کے ڈسکورس کے حاشیے پر جگہ پاتے ہیں؛ حالی کی جدیدیت کے ڈسکورس کے مرکز میں اقتضائے طبعی یا ولولہ باطنی، یا تخیل کی آزادی، یا لاشعور کی بے ساختگی موجود نہیں، بلکہ قوتِ ممیّزہ موجود ہے، جو حالی ہی کے لفظوں میں روک ٹوک کرنے والی قوت ہے۔ مذکورہ خیالات کو حالی کے ایسے خیالات کہا جاسکتا ہے جو غیر ارادی طور پر ان سے سرزد ہوتے ہیں، اور ان کا تعلق بھی ان کی دو جذبی نفسیاتی حالت سے ہے؛ وہ استعارے کی اہمیت کا احساس بھی رکھتے ہیں، اور اپنے اصلاحی پراجیکٹ کی بنا پر اس کی غلبہ آفریں طاقت سے خوف زدہ بھی ہیں۔ وہ استعارے کے خوف پر قابو پانے کی خاطر ہی 'قوتِ ممیّزہ' میں پناہ لیتے ہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں "تخیل... کو جہاں تک ممکن ہو اعتدال پر رکھنا اور طبیعت پر غالب نہ ہونے دینا چاہیے۔ کیوں کہ جب اس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہوجاتا ہے، اور وہ قوت ممیّزہ کے قابو سے جو کہ اس کو روک ٹوک کرنے والی ہے، باہر ہوجاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں نہایت خطرناک ہے(۸)۔" حالی گردوپیش سے ربط قائم کرنے کی ہمت رکھتے ہیں، مگر لاشعور سے نہیں۔ پہلی صورت میں وہ بلاشبہ جدید ہیں، مگر دوسری صورت میں نہیں۔

ہمیں تسلیم کرنا چاہیے کہ 'دو جذبی جدیدیت' کا سیاسی پہلو توانا اور واضح تھا، مگر جمالیاتی پہلو بہ ظاہر کمزور تھا، مگر بعض امکانات کا حامل تھا، جنھیں بیسویں صدی کے جدید شعرا بروے کار لائے۔ سیاسی زاویے سے دیکھیں تو 'دو جذبی جدیدیت'، مغربیت کو تحسین و نفرین کا ہدف بہ یک وقت بناتی تھی؛ یہ نفسیاتی کیفیت مغربیت و جدیدیت کی طلب بھی رکھتی تھی، لیکن ساتھ ہی مغربیت کی اندھی، مطلق تقلید کی راہ مسدود کرتی تھی؛ یعنی وہ مغربیت و جدیدیت کا وحدانی تصور قائم نہیں ہونے دیتی تھی؛ مغربیت و جدیدیت کے سلسلے میں ایک نوع کی تشکیک کو مسلسل ہوا دیتی رہتی تھی۔ دوسری طرف یہی دو جذبی جدیدیت، جمالیاتی سطح پر ہر قسم کے خیالات کا تصور باندھتی تھی، اور ہر قسم کے خیالات تک پہنچنے کے لیے اپنی روایت سے جس انقطاع کی ضرورت ہے، اس سے بھی مفر نہیں کرتی تھی، لیکن ہر قسم کے خیالات سے مراد ان یورپی نظموں میں پیش کردہ خیالات لیتی تھی، جنھیں نئے تعلیمی نصاب کا حصہ بنایا جارہا تھا؛ دوسرے لفظوں میں وہ خیالات کے تنوع میں نظری طور پر یقین رکھتی تھی، مگر عملاً فطرت، اخلاق، قوم، اصلاح جیسے چند یورپی حکمرانوں کے وضع کردہ خیالات تک محدود تھی۔ ہر قسم کے خیالات تک پہنچنے کی ایک ہی صورت ہے: انھیں تخلیق کرنے کی آزادی کو منشور بنانا۔ نئے خیالات کی تخلیق کے لیے جس دیوتائی جرأت کی ضرورت ہے انیسویں صدی کی دو جذبی جدیدیت، اس سے دامن بچاتی تھی۔ اس جدیدیت میں جدیدیت کی حقیقی روح اگر کسی طور ظاہر ہوئی ہے تو صرف پھڑ پھڑانے کی صورت میں! وہ بار بار روایت کی گود کی طرف ایک بچے کی طرح پلٹتی ہے۔ روایت شکنی کا خوف جا بجا محسوس ہوتا ہے۔ دو جذبی جدیدیت کا ایک اور دبدھا یہ ہے کہ جس روایت کی طرف یہ پلٹتی ہے، خود اس کے سلسلے میں دو جذبی رجحان رکھتی ہے۔ چناں چہ اس کی طرف پلٹتے ہوئے، وہ اس کا ایک انتخابی تصور قائم کرتی ہے۔ قدما کی روایت کی تحسین کرتی ہے، مگر متاخرین یعنی اپنے زمانے کے شعرا کو سخت تنقید کی سان پر چڑھاتی ہے۔ یہ عمل بھی حالی کی جدیدیت کے بنیادی تصور کے مطابق ہے: یہ کہ بہ قول حالی ''نیچرل شاعری ہمیشہ قدما کے حصہ میں رہی ہے(۹)۔'' دوسرا طبقہ اس کو سڈول بناتا ہے، مگر متاخرین قدما کی تقلید کی وجہ سے نیچر سے دور جا پڑتے ہیں، اور یہ شاعری کا زوال ہے۔ روایت کا یہ انتخابی تصور اس لیے حالی کی جدیدیت کو قبول ہے کہ قدما، نیچر یعنی اصلیت یعنی معاصر حقیقت کو سادہ مگر پر جوش انداز میں پیش کرتے تھے؛ گویا اصلیت ہی جدید شاعری کی بنیاد ہے۔ اس طور مغربی جدیدیت، روایت سے وابستہ ہو کر قابل قبول ہو جاتی تھی۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، انیسویں صدی کی دو جذبی جدیدیت میں بعض امکانات تھے، جنھیں بیسویں صدی کے جدید شعرا بروے کار لائے۔ انھی امکانات کی وجہ سے بیسویں صدی کی جدیدیت نہ تو مغربی جدیدیت کا نقش ثانی بنی، نہ اس کی اندھی نقالی پر مائل ہوئی؛ نیز انھی امکانات کے سبب وہ مغربی جدیدیت کے

متوازی اپنی ایک مقامی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئی۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ دو جذبی جدیدیت کی روح میں روایت کا پیوند لگا تھا؛ یہی پیوند مذکورہ امکانات کا منبع ثابت ہوا۔

بیسویں صدی کے اردو کے بعض جدید شعرا نے ماضی و روایت سے خود کو منقطع کرنے کا خاصا ذکر کیا ہے، اور یہاں انھوں نے مغربی جدیدیت کے ڈسکورس پر انحصار کیا ہے۔ مثلاً راشد کہتے ہیں: ''جدید شاعر صرف وہی ہے جو... اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو(۱۰)۔'' ہر چند یہاں راشد نے روایت کو قدامت کے مفہوم میں استعمال کر کے، اسے خاصا محدود کر دیا ہے، لیکن ان کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ جدید شاعر صرف وہ ہے جو کل کے بجائے آج کو، اس لمحے کو لکھتا ہو، اور آج پر کل کا کوئی سایہ نہ ہو؛ جدید شاعر کا کام 'آج' کو 'کل' سے نجات دلانا ہے۔ (نجات و آزادی جدیدیت کے اہم مقاصد رہے ہیں)۔ چوں کہ اسی ذیل میں وہ شاعر کے اس اختیار کو بھی باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اپنے 'آج' کو 'غیر کے کل' اور 'کل کے غیر' کے سائے سے محفوظ رکھ سکتا ہے، یا زیادہ مناسب لفظوں میں نجات و آزادی دلا سکتا ہے، اس لیے ان کے مغربی جدیدیت کے تصور میں ایک رخنہ نمودار ہوتا ہے۔ اگر 'کل'، 'آج' کا غیر ہے تو اس 'کل' میں ایک طرف کلاسیکی مشرق شامل ہے، اور دوسری طرف مغرب بھی شامل ہے، انیسویں صدی کے برصغیر میں جس کی نمائندگی، جدیدیت اور استعماریت کے علم بردار کے طور پر بہ یک وقت ہونی شروع ہوئی تھی۔ لہٰذا یہ کوئی اتفاق نہیں تھا کہ مغربی جدیدیت سے متاثر جدید اردو شعرا کے یہاں ردِّ استعماری رویے ظاہر ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو شعرا نے دہرا کام کیا؛ ایک طرف خود 'مغرب' کو اس امر سے نجات دلائی کہ وہ صرف و محض استعماریت کا نمائندہ ہے، دوسری طرف مغربی جدیدیت ہی کو مغربی استعماریت کے خلاف ہتھیار کے طور پر استعمال کیا۔ اس کا سبب، اس کے سوا کچھ نہیں تھا کہ خود برصغیری جدیدیت کی روح میں ہر طرح کے 'غیر' سے نجات کا داعیہ مضمر تھا۔

دو جذبی جدیدیت کی روح میں لگا روایت کا پیوند ایک طرف اسے مغربی جدیدیت کو ہو بہو قبول کرنے میں مانع بنا ہوا تھا تو دوسری طرف خود اپنی روایت کے کسی وحدانی تصور کی قبولیت کو بھی محال بناتا تھا۔ یہیں سے روایت کی بازیافت، تشکیلِ نو اور تعبیر کا آغاز ہوا۔ بازیافت بہ معنی Reclamation، تشکیلِ نو اور تعبیر ہی وہ امکانات تھے، جنھیں بیسویں صدی کی جدید نظم بروے کار لائی۔ بازیافت، یا تشکیلِ نو کا عمل جدید، انفرادی تھا، یعنی یہ روایت کے کسی خاص ورژن یا عہد کے احیا کی اجتماعی کوشش نہیں تھی؛ اس طرح کی کوشش اصل میں جدیدیت مخالف رویہ ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ اردو کی جدیدیت کو اس وقت تک ٹھیک طرح سے سمجھا نہیں جا سکتا، جب تک روایت کے احیا اور بازیافت و تشکیلِ نو میں فرق نہ کیا جائے۔ احیا

ماضی کا ایک پرشکوہ تصور قائم کر کے اسے واپس لانے کی سعی ہے؛ یہ خالی و محض کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے، جب کہ بازیافت کے ذریعے ماضی کو ازسرِنو بامعنی بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ احیا کا عام طور پر نتیجہ قدامت پرستی ہے، جو بہ یک وقت رومانوی اور مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہوتی ہے، مگر بازیافت کی مدد سے حال کے ان رخنوں کو ماضی کے نئے معانی سے پر کرنے کی تخلیقی کوشش کی جاتی ہے، جو کسی طاقت کے اجارہ دارانہ عمل سے گم ہو گئے تھے۔ نوآبادیاتی عہد میں چوں کہ مقامی باشندوں کی تاریخ کو مسخ کیا جاتا ہے یا حافظے سے محو کیا جاتا ہے، اس لیے مقامی لوگ اپنی تاریخ و اساطیر کے احیا اور بازیافت کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں احیا اور بازیافت دونوں نوآبادیات کی علمیاتی و ثقافتی اجارہ داری کا ردّ عمل ہیں، مگر احیا مقامی باشندوں کے یہاں قدامت پسندی کے رومانوی تصور کو راسخ کرتا ہے، نیز قدامت پسندی کا باقاعدہ مابعد الطبیعیاتی جواز بھی گھڑتا ہے، جب کہ بازیافت کا عمل گم شدہ ماضی کی مستند دریافت کرتے ہوئے، اسے زمانہء حال میں نئے سرے سے بامعنی بناتا ہے۔ ایک اور فرق بھی دونوں میں ہے۔ احیا کو روایت کے جامد اور وحدانی تصور سے تحریک ملتی ہے، جب کہ بازیافت کو روایت کے متحرک اور تکثیری تصور سے۔ چناں چہ احیا، قبل نوآبادیاتی دنیا (یعنی 'پری کولونیل ازم') کی طرف لوٹنے کا عمل ہے، اور بازیافت ردّ نوآبادیات (یعنی 'ڈی کولونائزیشن') کا عمل ہے۔ گویا جدیدیت، جب ماضی کی بازیافت یا تشکیلِ نو کرتی ہے، تو وہ از خود ردّ نوآبادیاتی رویہ اختیار کرتی ہے۔ چوں کہ ماضی وروایت کی بازیافت و تشکیلِ نو کا عمل انفرادی تھا، اس لیے اردو نظم میں جو جدیدیت رائج ہوئی، وہ ایک قسم کی نہیں تھی۔ حقیقتاً جدید اردو نظم کئی 'جدیدیتوں' کی حامل ہے۔ یہ 'جدیدیتیں' ان نظم گوؤں کی مرہون ہیں، جنھوں نے روایت کی بازیافت اور تشکیلِ نو اپنے اپنے ڈھنگ سے کی۔

واضح رہے کہ یہ کئی طرح کی 'جدیدیتیں' اسی وقت ممکن ہیں، جب ان میں کم از کم ایک بنیادی نکتہ مشترک ہو، اور وہ اسی نکتے سے نمو کر کے آگے اپنی الگ شناخت قائم کرتی ہوں۔ اس نکتے کو ہم میشل فوکو کے حوالے سے واضح کرنا چاہتے ہیں۔ میشل فوکو (۱۹۲۶۔۱۹۸۴) نے جدیدیت کو سمجھنے کا ایک نیا زاویہ پیش کیا ہے، جو میکس ویبر جیسے مستشرقین کے اس زاویہء نظر سے مختلف ہے، جو جدیدیت اور مغرب کو لازم و ملزوم سمجھتے ہیں۔ فوکو اپنے مقالے 'روشن خیالی کیا ہے؟' (جس میں کانٹ کے روشن خیالی کے نظریے کا تجزیہ ہے) میں لکھتے ہیں کہ جدیدیت یعنی ماڈرنیٹی کو زیادہ تر ایک عہد، یا ایک عہد کی خصوصیات کے مجموعے کے طور پر سمجھا گیا ہے، جسے کیلنڈر میں نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ یہاں ان کا اشارہ جدیدیت کے مغربی ڈسکورس کی طرف ہے، جس کے مطابق جدیدیت روشن خیالی کے عہد کے بعد مغرب میں شروع ہوئی، اور وہیں سے باقی دنیا میں اپنی مغربی شناخت کے ساتھ پہنچی (اور جس کی بنیاد پر مغرب نے اپنی تاریخی برتری کا ڈسکورس قائم کیا)۔ وہ یہ

تجویز پیش کرتے ہیں کہ کیوں نہ جدیدیت کو ایک رویہ (attitude) سمجھا جائے۔ رویے سے مراد وہ یہ و نظم کی ہیں کہ "معاصر حقیقت سے تعلق قائم کرنے کا طریقہ؛ ایک رضا کارانہ انتخاب جو بعض لوگ کرتے ہیں؛ انجام کے کار سوچنے اور محسوس کرنے کا طریقہ، نیز عمل اور طرزِ عمل کا ڈھنگ..... [جدیدیت کو رویہ سمجھنے سے] ہم اسے قبل جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے الگ کرنے کی سعی نہیں کریں گے، بلکہ میرا خیال ہے کہ یہ جاننا زیادہ مفید ہوگا کہ کس طرح جدیدیت اپنے آغاز ہی سے ردّ جدیدیت کے رویوں سے نبرد آزما رہی ہے(۱۱)۔" گویا فوکو کی نظر میں جدیدیت محض معاصریت کے مترادف نہیں، بلکہ معاصر حقیقت سے خاص طرح کے تعلق سے عبارت ہے۔ اس طور ہر وہ چیز جو نئی ہے، رائج ہے، مقبول ہے، اسے قبول کرنا جدید رویہ نہیں۔ فوکو جدید رویے کو بادلیئر کے حوالے سے ایک ایسا رویہ گردانتے ہیں "جو لمحہء موجود کے سورمائی پہلو (Heoric aspect) کو گرفت میں لیتا ہے(۱۲)۔" فوکو سورماسازی کو رمزیہ طنزیہ کہتے ہیں۔ یعنی جدیدیت کا رویہ گزراں لمحے کو مقدس سمجھ کر اسے برقرار یا جاری رکھنا نہیں چاہتا؛ وہ جاری لمحے کا تاریخی بیانیہ بھی محفوظ رکھنے میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ "وہ بہ یک وقت اس لمحے کی حقیقت کا احترام کرتا ہے، اور اس کی حرمت سے انحراف بھی کرتا ہے۔" فوکو بادلیئر کی یہ رائے درج کرتے ہیں کہ "جدید آدمی وہ آدمی نہیں، جو اپنی تلاش میں نکلا ہو، اپنے رازوں یا خفیہ سچائی کی جستجو میں، [بلکہ] وہ ایک ایسا شخص ہے جو خود کو اختراع کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح کی جدیدیت آدمی کو خود اپنے آپ میں آزاد نہیں کراتی، بلکہ اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ خود کو تخلیق کرنے کے ہدف کا سامنا کرے(۱۳)۔" حیرت انگیز طور پر یہ تصور، جدیدیت کے اس تصور کے کافی قریب ہے، جسے ہم بیدل اور بودھی فکر کے حوالے سے اپنے مضمون میں واضح کر چکے ہیں (جو ہماری اگلی کتاب کا ایک باب ہے)۔ مثلاً بیدل کا یہ مصرع یاد کیجیے: 'جوہر علویست در ہر جزو سفلی موجزن'، کیا علوی جوہر، سفلی اشیا کا سورمائی پہلو نہیں؟ فوکو نے بادلیئر کے حوالے سے ان مصوروں کا ذکر کیا ہے، جو کینوس پر سیاہ ملبوس کی تصویر بناتے ہیں۔ ان کی نظر میں جدید مصور وہ ہے جو سیاہ فراک کوٹ کو 'ہمارے زمانے کا لازمی ملبوس بنا کر پیش کرے'۔ گویا محض سیاہی یا سفلی اشیا کا ذکر کرنا جدیدیت نہیں (جیسا کہ اکثر سمجھا جاتا ہے، اور بعض اردو شعرا اور فکشن نگاروں نے انسانی ہستی کی تاریک تصویر پیش کر کے خود کو جدید ثابت کرنا چاہا ہے) بلکہ اس کے علوی یا سورمائی پہلو کو پیش کرنا جدیدیت ہے؛ اور اس کی ایک صورت یہ ہے کہ اسے اپنے زمانے کا لازمی جز بنا کر پیش کیا جائے۔ سورمائی یا علوی پہلو کی تشکیل ہی جدیدیت ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جو تمام جدیدیتوں میں مشترک ہے۔ تشکیل نو یا بازیافت جس طریقے یا زاویے سے کی جائے گی، اسی سے جدیدیت ایک خاص صورت اختیار کرے گی، اور ایک سے زیادہ جدیدیتیں پیدا ہوں گی۔ واضح رہے کہ ماضی و روایت کا احیا جس رومانی ولولے سے کیا جاتا

ہے، اس سے سورمائی تاثر محسوس ہوسکتا ہے، کیوں کہ اس میں بھی کسی ایک عہد کے احیا کو ناگزیر ضرورت بنا کر پیش کیا جاتا ہے، مگر حقیقت میں احیا کا رومانی ولولہ جدیدیت مخالف ہوتا ہے؛ جدیدیت کسی ایک لمحے یا عہد کی حقیقت تسلیم کرتی ہے، مگر اس کی حرمت سے انحراف بھی کرتی ہے، یعنی وہ تسلیم کرتی ہے کہ کوئی عہد حقیقی ہے، مگر اسے مثالی ،مقدس سمجھ کر اسے ہمیشہ جاری رکھنے کے حق میں نہیں ہوتی۔یہیں سے حقیقت کے مشروط، منحصر، عارضی ہونے کا تصور پیدا ہوتا ہے، جس کا آغاز جدیدیت سے ہوا، مگر جسے زیادہ اہمیت مابعد جدیدیت میں ملی۔احیائی کوشش کسی منتخب عہد کو حقیقی ،مثالی، مقدس سمجھ کر اسے سدا جاری رکھنا چاہتی ہے، اور یہیں اس کا ٹکراؤ جدیدیت سے ہوتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ لمحۂ موجود کا سورمائی پہلو کیا ہے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ یہ معمولی شے میں غیر معمولی پن کی دریافت ہے؛ سیاہی کے ذریعے روشنی تک پہنچنے کا عمل ہے؛ سفلی اشیا میں علویت کی دریافت ہے؛ بشریت میں دیوتائی عنصر کی بازیافت ہے۔ان سب صورتوں میں اس بات پر زور ہے کہ زندگی تضادات وتناقضات سے مل کر بنی ہے۔تاہم تضادات کو پہچان لینا ،سورمائیت نہیں، اس کی تمہید ضرور ہے۔اگر ان تضادات وتناقضات کی مدد سے خود کو نئے سرے سے خلق کرنے کا تجربہ کر سکے، یعنی 'جو کچھ' ہے، اسے 'نیا کچھ' میں اس طور بدل سکے کہ لگے کہ وہ 'نیا کچھ' ناگزیر ہے، اپنے زمانے کی روح تک رسائی اور ترجمانی کے لیے لازم ہے، تو اسے ہم سورمائیت کہہ سکتے ہیں۔واضح رہے کہ سورمائیت کی جڑ 'میں' کے عظیم الشان تصور میں ہے، مگر اس کی شاخیں 'یہ، وہ ،تو' تک پھیلی ہوئی ہیں۔'یہ' سے مراد دنیا و زمانہ ہیں، 'وہ' سے اشارہ ہے لوگوں کی طرف۔اور 'تو' نمائندہ ہے، اس ایک شخص کا جس سے انتہائی راز و نیاز کے لہجے میں بات کی جاسکتی ہے۔اس طرح سورمائیت، ایک لمحے کی حقیقت اور محدود، خودنگر شخصی شعور سے نجات پانے کا نام ہے۔یہ تقریباً ایسے ہی ہے کہ ایک عام سے لفظ کو علامت بنا دیا جائے؛ اس کی معمول کی لغوی معنوی حد کو توڑ دیا جائے، اور اس میں ممکنہ معانی کا ایک چشمہ پھوٹ پڑے۔

اب ہماری معروضات اس مقام پر پہنچ گئی ہیں کہ ہم جدید اردو نظم (جو بیسویں صدی میں سامنے آئی) کے حوالے سے واضح کرسکیں کہ کس طرح اس میں ماضی وروایت کی بازیافت وتشکیلِ نو کا عمل سورمائی انداز میں انجام دیا گیا ہے؛ وہ عمل جو صرف اردو جدیدیت سے مخصوص ہے، اور جس نے اردو نظم میں ایک سے زیادہ جدیدیتوں کے وجود کو ممکن بنایا ہے۔اپنے مؤقف کو واضح کرنے کے لیے ہم بیسویں صدی کی چند جدید اردو نظموں کا تفصیلی مطالعہ کریں گے۔

سب سے پہلے اقبال کی نظم 'مسجد قرطبہ'۔

'مسجد قرطبہ'، جدید اردو شاعری میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔اسے اکثر نقادوں نے اردو نظم کی مجموعی روایت میں بھی عظمت کا حامل سمجھا ہے۔جس عظمت وشکوہ کا تصور اموی سلطنت کی قرطبہ کی مسجد کے سلسلے میں کیا جاتا ہے، اسی عظمت وشکوہ کا عکس اقبال کی 'مسجد قرطبہ' میں دیکھا جاتا ہے؛ ایک کے فنِ تعمیر کا مثل دوسری کے فنِ شاعری میں دیکھا جاتا ہے۔نظم کا یہ شعر، مسجد اور نظم کے آرٹ کے مشترک نکتے کی ترجمانی کرتا ہے:

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

گویا دونوں میں مشترک قدر نہ صرف آرٹ ہے، بلکہ یہی مشترک قدر اقبال کی نظم کا نقطۂ آغاز اور ماخذ بھی ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہ نظم بار بار اپنی اصل یعنی آرٹ کی تخلیق ،اس کی عظمت ،اور وقت جیسی تباہ کن طاقت کے آگے اس کے دوام کے تصور کی طرف رجوع کرتی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ اسی دوران میں یہ نظم ماضی وروایت کی بازیافت کا 'جدید، سورمائی عمل' بھی انجام دیتی ہے۔

اس نظم پر گفتگو کے ایک سے زیادہ زاویے ہیں، مگر ہم صرف اس ایک نکتے تک خود کو محدود رکھنا چاہتے ہیں، جسے ہم نے جدید اردو نظم میں ماضی وروایت کی بازیافت کا سورمائی پہلو قرار دیا ہے۔جیسا کہ ابھی کہا گیا، 'مسجد قرطبہ' کا ماخذ مسجد کی تعمیر کا آرٹ ہے، لیکن اقبال نے اس کا مشاہدہ ۱۹۳۲ء میں کیا، جب ہسپانیہ میں مسلم حکومت کے خاتمے کو تقریباً نو سو سال ہو چکے تھے، اور اقبال کے اپنے وطن ہندوستان سمیت اکثر مسلمان یورپ کی نوآبادی تھے۔نیز وادی الکبیر کے کنارے ایک پہاڑی پر قائم اس عظیم الشان مسجد میں گرجا کی تعمیر کو بھی پانچ سو برس کے قریب زمانہ گزر چکا تھا، اور وہاں اذان ونماز کا سلسلہ موقوف تھا۔اقبال ایک ایسی مقدس عمارت میں تھے، جس کی مطلق اسلامی شناخت میں عیسوی شناخت دخل انداز تھی۔اقبال کا یہ مشاہدہ، اسلامی دنیا سے متعلق ان کے معاصر تاریخی تجربے ہی کی توثیق مزید کرتا تھا۔جس طرح وہ اپنے وطن ہندوستان میں ہوتے ہوئے ،محکوم شہری تھے، اسی طرح اپنی مذہبی عبادت گاہ یعنی مسجد میں ہوتے ہوئے، مجبوری کی حالت میں تھے، یعنی اس میں مذہبی عبادت کی اجازت سے محروم تھے۔یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے وہاں اس وقت نوافل ادا کر لیے، جب عمارت کا نگران، پادری کے پاس اقبال کی درخواست لے کر وہاں سے رخصت ہوا۔

اقبال کے اس تجربے میں کچھ عناصر ایسے تھے، جو بیسویں صدی کے اس جدید انسان کے عمومی تجربے کی تشکیل کرتے ہیں، جس کی آواز، لحن اور لہجے سے ہم جدید نظم میں آگاہ ہوتے ہیں۔جدید انسان کا

تجربہ پیچیدہ، تہ دار، الجھا ہوا، اور کثیر، متنوع، متضاد عناصر سے بہ یک وقت عبارت ہے؛ اس کے تجربے میں شخصی، سماجی، نفسیاتی، سیاسی، معاشی، مذہبی، شعوری، لاشعوری تہیں بہ یک وقت موجود ہیں، اور ایک دوسرے سے ٹکراتی، الجھتی، آمیز ہونے کی متضاد حالت میں موجود ہیں۔ جدید شاعر کے لیے، قبل جدید عہد کی وجودی یکجائی ایک خواب سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ اقبال کی نظم میں جدید انسان کے تجربے کی مذکورہ پیچیدگی کا کچھ، منتخب حصہ ظاہر ہوا ہے، اور یہ انتخاب ہی اقبال کی غیر معمولی انفرادیت پر مہر لگاتا ہے، نیز یہ عام طور پر پرشکوہ کلاسیکی اسلوب میں ظاہر ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی جدیدیت، خود بیسویں نظم کی اردو نظم کی جدیدیت سے واضح طور پر مختلف نظر آتی ہے، اور بعض مقامات پر خود کو متبادل جدیدیت کے طور پر پیش کرتی محسوس ہوتی ہے۔ سوائے ابتدائی عہد کی شاعری کے اقبال نے شخصی، لاشعوری، خالص وجودی الجھنوں کو شاعری میں جگہ نہیں دی؛ ان کا شعری تخیل تہذیبی و مذہبی، ملی، سیاسی، جمالیاتی مسائل پر مرتکز رہتا تھا۔ یہ کہنا شاید ایک جسارت ہی ہو کہ اقبال نے ملی، تہذیبی، مذہبی، سیاسی، جمالیاتی عناصر ہی کو 'شخصی، لاشعوری، وجودی عناصر' کے طور پر قبول کرلیا تھا؛ اگر ایسا نہ ہوتا تو اوّل الذکر سب عناصر آئیڈیالوجی کی صورت ظاہر ہوتے، یعنی اپنی ادعائی، تسلط آفریں صورت کے ساتھ صاف پہچانے جاتے، جب کہ اقبال کی نظم میں ان کا اظہار اسی جذبہ آفریں اسلوب میں ہوا ہے، جو لاشعوری، وجودی موضوعات کی حامل جدید نظموں سے مخصوص ہے۔ یہی نہیں، اقبال کی نظم میں ان مذہبی، تہذیبی، ملی، سیاسی، جمالیاتی عناصر کا کردار بھی لاشعوری عناصر کی مانند ہے؛ جس طرح لاشعور، شعوری تشکیلات کو تہ وبالا کرنے کی خصوصیت رکھتا ہے، اسی طرح اقبال کی نظم کے مذکورہ عناصر معاصر دنیا کی تشکیلات کو چیلنج کرتے ہیں، ان کے تضادات کو بے نقاب کرتے ہیں، اور ان کے استحکام کو محال بناتے محسوس ہوتے ہیں۔ مثلاً نظم 'مسجد قرطبہ' ہی کو دیکھیے۔ اس میں اقبال مسلم تہذیب سے متعلق یورپی، استعماری تشکیلات کو تہ وبالا (subvert) کرتے ہیں۔ صرف یہ شعر دیکھیے (ان اشعار کو اگر ہم ایک لحظہ کے لیے نظر انداز بھی کردیں، جن میں اندلس میں عرب ویمن کے ثقافتی اثرات کا بین ذکر ہے):

کعبہء ارباب فن! سطوت دین مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں

کہا جاتا ہے کہ ہسپانوی اموی خلفا نے اس مسجد کو اسی عظمت وجلال کا حامل بنانے کی سعی کی تھی، جو کعبہ سے مخصوص ہے، یعنی کعبہ کی مذہبی وعقیدتی عظمت کا ایک تعمیراتی، بصری مثل وجود میں لانے کا سورمائی عمل انجام دیا؛ یہ عمل بہ یک وقت مذہبی اور تخلیقی و جمالیاتی تھا۔ اقبال جب قرطبہ کی مسجد کو 'کعبہء ارباب فن' کہتے ہیں تو اس کے پس پردہ شاید مذکورہ کہانی موجود ہو۔ تاہم اقبال قرطبہ کی مسجد کو کعبہء ارباب فن اور اس

کے طفیل اندلس کو حرم مرتبت قرار دے کر، یورپ کے مشرق پر دوامی استعماری غلبے کی اسطورہ کی شکست کرتے ہیں۔ یعنی اندلس میں مسلمانوں کی سیاسی طاقت کا خاتمہ ہوگیا، مگر ان کی جمالیاتی اور مذہبی علامت بدستور موجود ہے، اس حقیقت کے باوجود کہ مسجد کے وسط میں گرجا بنادیا گیا، اس کی اسلامی، مذہبی، جمالیاتی شناخت برقرار ہے، یعنی مسجد خود اپنے تعمیراتی جمال کی بنا پر باقی ہے، مسلم دنیا کی سیاسی طاقت کی بنا پر نہیں؛ کعبہء اربابِ فن ہونے کے سبب باقی ہے، کعبہء اربابِ اسلام کے سبب نہیں، گو اس کی فنی عظمت، مذہبی سطوت سے جدا نہیں۔ یہیں ہمیں ایک اور سوال کا جواب بھی ملتا ہے۔ اقبال نے اپنے وطن ہندوستان میں بھی عظیم الشان مساجد دیکھیں، مگر جو غیر معمولی جذبات اقبال پر قرطبہ کی مسجد کی زیارت سے طاری ہوئے، اور جنھوں نے یہ غیر معمولی نظم لکھوائی، وہ بادشاہی مسجد، مسجد وزیر خان لاہور، جامع مسجد دہلی کی زیارات سے غالباً طاری نہیں ہوئے۔ اگرچہ اس کا ایک سبب ان کے فن تعمیر سے عیاں ہونے والی عظمت کا فرق بھی ہوسکتا ہے، تاہم ایک ممکنہ سبب یہ ہے کہ قرطبہ کی مسجد کی مدد سے اقبال ایک ایسی علامت تخلیق کرسکتے تھے، جو ایک طرف یورپی استعماری تشکیلات کی شکست کرسکتی تو دوسری طرف پان اسلام ازم کی علامت بن سکتی، اور تیسری طرف ملت کی روح میں موجزن اضطراب کی ترجمانی کرسکتی تھی۔ اقبال نے قرطبہ کی مسجد کو یورپ میں فنی اعجوبے کی صورت دیکھا جو اپنے جمالیاتی (و مذہبی) شکوہ کی مدد سے یورپ کی تہذیبی برتری کے استعماری بیانیوں کا ایک مجسم جوابی بیانیہ، خود یورپ میں موجود ہوتے ہوئے، پیش کرتی تھی۔ یوں بھی کوئی عمارت خاموش نہیں ہوتی؛ اس کے ستون، اس کے رواق، محرابیں، گنبد، چھتیں، دروازے، اس کی خارجی وداخلی آرائش میں ایک پوری تاریخ، اور تہذیبی تصورات کو زبان دے رہے ہوتے ہیں۔ اگرچہ اقبال نے نظم میں اس مسجد کی تاریخ کا ذکر راست انداز میں نہیں کیا، مگر اس کے بغیر ہم اس نظم کے اہم پہلوؤں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ''یہ مسجد اس جگہ بنائی گئی جہاں پہلے عیسائی گرجا تھا، اور اس سے پہلے رومی مندر تھا''[۱۴] (آج ہمارے لیے یہ قبول کرنا مشکل محسوس ہوتا ہے کہ گرجا کی جگہ مسجد بنائی جائے یا مسجد کی جگہ مندر کی تعمیر کی جائے؛ آج ہمارے لیے یہ عمل مذہبی طاقت کا متشددانہ استعمال ہے، مگر عہد وسطیٰ میں لوگ آج کی طرح نہیں سوچتے تھے۔ کسی جغرافیائی خطے میں حکمرانوں کی تبدیلی کا سب سے بڑا اثر، وہاں کے آثار میں تبدیلی سے ہوتا تھا، اس لیے کہ سیاسی طاقت کا سب سے بڑا مظہر تعمیراتی آثار ہی تھے؛ قلعوں، محلات، عبادت گاہوں کو نئی شناخت ملتی تھی)۔ ۷۱۱ء میں جب مسلمان اندلس میں داخل ہوئے تو وہ عیسائی گرجوں کا ایک حصہ مسجد کے طور پر استعمال کرلیا کرتے تھے۔ ۷۸۵ء میں عبدالرحمٰن اوّل نے ونسنٹ گرجے کا عیسائی حصہ ایک لاکھ دینار کے عوض خرید لیا، اور گرجے کی تعمیر کے لیے ایک دوسری جگہ دے دی؛ گرجے کی جگہ مسجد کا سنگ بنیاد رکھ دیا۔ یہ مسجد عبدالرحمٰن اوّل، عبدالرحمٰن

دوم، الحکم اور المنصور کے زمانوں میں چار تعمیری و توسیعی مراحل سے گزرنے کے بعد دسویں صدی میں موجود صورت کو پہنچی (۱۵)۔ یعنی دو صدیوں کی کاوش پیہم کا نتیجہ تھی۔ اگرچہ اقبال مسجد کے بارے میں کہتے ہیں کہ: 'تیرے در و بام پر وادیِ ایمن کا نور / تیرا منار بلند جلوہ گہ جبرئیل'، تاہم درحقیقت یہ "یادگار کم از کم دو تعمیراتی اور ثقافتی روایات سے تعلق رکھتی ہے، اور اس کی تعمیراتی فرہنگ بہ یک وقت مقامی ہسپانوی اور شامی اموی ذرائع کی طرف اشارہ کرتی ہے (۱۶)۔" نیز "اس مسجد کی جزوی وضاحت اندلسی دارالخلافہ کی "علم" سے وابستگی اور مالکی اتباع سے ہوتی ہے (۱۷)۔" یہ آخری بات خود اقبال کی نظم، اور اقبال کی جدیدیت کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے، یعنی علم سے وابستگی اور اتباع؛ ایک طرف جاننے، سوال کرنے اور دوسری طرف خاموشی سے تسلیم و رضا کی خو۔

مسجد کی تعمیر کی مذکورہ تاریخ، اگرچہ اس نظم کے پس منظر میں موجود ہے، مگر اقبال اس 'تاریخی مواد' سے 'کچھ نیا' تخلیق کرتے ہیں۔ مثلاً وہ مسجد کی تعمیر کو یورپ میں اموی امیروں (بعدازاں خلفا۔ عبدالرحمٰن سوم نے خلیفہ کا لقب اختیار کیا) کی خود اپنی خلافت کی بازیافت کا مظہر سمجھنے کے بجائے، اسے عشق کی تخلیق قرار دیتے ہیں: 'اے حرم قرطبہ، عشق سے تیرا وجود'۔ خود عشق میں تمام شعوری، سماجی تشکیلات، یہاں تک کہ وقت کی تباہ کن طاقت کو شکست آشنا کرنے کی غیر معمولی قوت ہے۔

ظاہر ہے اقبال نے عشق کا ایک ایسا تصور متعارف کروایا، جو اردو شاعری کی روایت میں 'جدید' ہے۔ روایتی طور پر عشق کسی بندے بشر یا خدا سے وصال کی شدید آرزو سے عبارت ہے، اسے پہلے غالب نے، بعدازاں اقبال نے بدلا۔ مثلاً غالب کا یہ شعر عشق کے جدید تصور کو پیش کرتا ہے:

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئنہ کی فضا معلوم

اقبال، عشق کو تخلیق کی لازوال قوت کہتے ہیں۔ آدمی عشق کے ذریعے اپنی ہستی کے مرکز یعنی خودی تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ خودی، جو مسلسل حرکت، تخلیق، ارتقا پسند ہے۔ یوں خودی کی کوئی حتمی منزل نہیں، مسلسل سفر اور سنگ ہائے میل ہیں۔ ایک سنگ میل عبور کرنے کے لیے خون جگر چاہیے؛ خون جگر استعارہ ہے مصمم عزم کا، اور اپنی پوری نفسی طاقت کو صرف کرنے کا۔ اس سے جو نقش خلق ہوتا ہے، وہ دائمی ہوتا ہے۔ اقبال کی نظر میں قرطبہ کی مسجد اسی عشق کی مظہر اور تخلیق ہے۔ وہ عشق کو مذہب و فن سے بہ یک وقت جوڑتے ہیں۔ ایک طرف: 'عشق دم جبرئیل، عشق دل مصطفیٰ / عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام' ہے تو دوسری طرف عشق کو کسی خاص مذہب سے وابستگی سے بالاتر، ایک غیر معمولی انسانی حقیقت قرار دیتے ہیں۔ مثلاً:

تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

اسی طرح ایک طرف اس مردِ خدا، مرد سپاہی، بندہ مومن کا ذکر کرتے ہیں جس کی واضح شناخت ایک مثالی مسلمان کی ہے، دوسری طرف وہ آدم کا ذکر بھی لاتے ہیں۔ 'عرش معلّیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں / گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہر کبود'۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ وہ اس نظم میں جس ماضی کی بازیافت کرتے ہیں، اس کا ایک حصہ مخصوص اسلامی، تاریخی ہے، اور دوسرا حصہ عمومی، انسانی، جمالیاتی ہے۔ خود قرطبہ کی مسجد، ایک مذہبی عبادت گاہ اور ایک نمونۂ فن ہے۔ عشق کی ایک جہت مذہبی، تاریخی ہے، اور دوسری جہت خالص جمالیاتی ہے۔ اقبال کے مطابق 'جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی' اور انقلاب کی روح، عشق ہے۔ چوں کہ عشق ایک سیل ہے، یعنی ایک دوامی اضطراب کے ساتھ مسلسل رواں رہنے کی نفسی حالت ہے، اس لیے وہ کسی گزرے زمانے کا احیا نہیں چاہتا، نئے زمانے کے خواب دیکھتا ہے۔

آب روان کبیر! تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

یہ بات بے حد معنی خیز ہے کہ اقبال آب روان کبیر کے کنارے کسی اور زمانے کا خواب دیکھتے ہیں؛ اسی دریا کے کنارے جہاں مسجد قرطبہ تعمیر ہوئی۔ گویا ایک خواب عبدالرحمٰن اوّل نے دیکھا، اور مسجد کا سنگِ بنیاد رکھا، اور ایک ہزار سے زائد سالوں بعد ایک 'کافر ہندی' جس کے لبوں پر صلوٰۃ و درود ہے، وہ بھی ایک خواب دیکھ رہا ہے۔ واضح طور پر اس خواب کا مخاطب یورپ ہے۔ اقبال نے اپنے خواب یا عالم نو کے اپنی نگاہ میں بے حجاب ہونے کے دعوے کے باوجود آشکار نہیں کیا، اور بالکل ٹھیک کیا۔ انھوں نے یہ کہنے کے بجائے کہ وہ پرانے عہد کا احیا چاہتے، یہ کہنے پر اکتفا کیا کہ 'نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر'، وہ نقش بھلے قوم کا ہو، یا شعر و نغمہ یعنی آرٹ کا ہو۔ یعنی وہ اپنی روایت کی بازیافت ایک ایسے نقش کی صورت میں چاہتے ہیں، جو عشق اور خون جگر کی پیداوار ہو، اور جو سلسلہ روز و شب کی تباہ کن قوت کے آگے سینہ سپر ہو سکے!

'مسجد قرطبہ' میں اقبال اس مسلم ثقافت کا مقدمہ بھی پیش کرتے ہیں، جس کا مرکز حجاز تھا، اور جس کے خدوخال 'خلق عظیم کے حامل، صاحب صدق و یقیں عربی شہسواروں' نے وضع کیے تھے، یعنی صدر اسلام

کے بزرگان۔ دوسرے لفظوں میں اقبال کی جدید نظم جس ماضی کی بازیافت کرتی ہے، وہ 'حجازی، عربی، اسلامی' ماضی ہے، اور جس تناظر میں بازیافت کا عمل انجام پاتا ہے، وہ 'مغربی جدید تہذیب اور استعماریت' ہے۔ نئی اصطلاحوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال مغربی تہذیب کے کبیری بیانیے کا جواب اسلامی کبیری بیانیے کی فلسفیانہ اور جمالیاتی تشکیل کی مدد سے پیش کرتے ہیں۔ اس بنا پر اقبال کی نظم، جدید اردو نظم کے دیگر دھاروں سے الگ اپنی شناخت قائم کرتی ہے، اور ایک مختلف قسم کی 'جدیدیت' کی حامل ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ جدید اردو نظم میں ایک سے زیادہ جدیدیتیں ہیں، اور وہ مرہون منت ہیں، ماضی کی بازیافت و تشکیلِ نو کے مخصوص طریقوں کی۔ مجید امجد کی نظم 'مقبرہء جہانگیر' میں ماضی کی تشکیلِ نو ایک اور طرح سے ہوئی ہے۔ 'مسجد قرطبہ' کے ساتھ 'مقبرہ جہانگیر' کو معرض بحث میں لانا بعض کے لیے اچنبھے کی بات ہوگی۔ کہاں راجہ بھوج اور کہاں گنگو تیلی۔ کلاسیکی شاعری کے ساتھ راجہ بھوج یعنی عظیم ہونے کا تصور وابستہ ہے، مگر جدید نظم کے شاعر بے چارے گنگو تیلی سمجھے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ جدیدیت میں عظمت کے ممکن ہونے کا خیال ہی محال سمجھا جاتا ہے۔ فی الوقت ہم اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتے کہ آیا عظمت کے تصور پر کلاسیکی شاعری کے اجارے کی حقیقت کیا ہے، اور خود عظمت کن عناصر کا مجموعہ ہے؟ ہمارا مقصود جدید اردو نظم کی جدیدیت کی چند صورتوں کو واضح کرنا ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ ان صورتوں میں موضوعاتی و تیکنیکی سطحوں پر فرق موجود ہے، اور یہ فرق ان کے جمالیاتی مرتبے پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ 'مسجد قرطبہ' کے بعد 'مقبرہ جہاں گیر' پر گفتگو کا مطلب دونوں کا تقابل نہیں، بلکہ دونوں میں ماضی وروایت کی تشکیل نو کے فرق کی نشان دہی ہے۔ 'مقبرہ جہانگیر' کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ مجید امجد نے بھی ماضی کی ایک یادگار عمارت کا انتخاب کیا ہے۔

'مسجد قرطبہ' نو آبادیاتی عہد میں لکھی گئی، جب کہ 'مقبرہء جہانگیر' پس نو آبادیاتی دور (۱۹۵۶ء) میں تخلیق ہوئی۔ دوسرے لفظوں میں جب 'مقبرۂ جہانگیر' لکھی گئی، تب یورپ ایک استعماری، محسوس حقیقت کے طور پر موجود نہیں تھا اور نہ مغربی تہذیب ایک کبیری بیانیے کی صورت، ہمارے ادبی وثقافتی ڈسکورس کے مرکز میں تھی، جیسا کہ اقبال کے زمانے میں تھا۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں اردو کا سب سے اہم بیانیہ یہ تھا کہ ماضی سے ہمارا تعلق کس نوع کا ہو؟ ہم اپنی قومی شناخت کے لیے ماضی کی کون سی تعبیر اختیار کریں، یا اپنے بشریاتی، آثاریاتی، تاریخی کتابوں میں محفوظ ماضی میں سے کیا عناصر منتخب کریں، اور کیا چھوڑ دیں۔ دوسرے لفظوں میں اس بیانیے میں، ماضی کے مطالعے میں ایک طرح کی 'آزادی' تھی، اور یہ موقع پہلی بار پیدا ہوا تھا کہ ماضی میں دور تک سفر کیا جاسکے۔ اگر چہ اس سے قومی شناخت، یا قومی تہذیب کے متصادم بیانیے سامنے آئے، (بعض

نے ہڑپہ سے اور بعض نے محمد بن قاسم کے زمانے سے اپنی قومی تہذیب کے سفر کا آغاز تصور کیا)، لیکن اس سے ایک 'نئی، وسیع، متنوع ذہنی دنیا' سے ہمارا رابطہ ہوا، جسے ہم نے ماضی کے مطالعے سے دریافت کیا۔

کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ پس نو آبادیاتی عہد میں جملہ استعماری ادارے، قوانین اور علامتیں مٹ گئی تھیں؛ ہرگز نہیں، ان میں سے بیشتر اب تک باقی ہیں۔ دوسری عالمی جنگ کے خاتمے، سرد جنگ کے آغاز اور انھی واقعات کے متوازی یورپی نو آبادیات کے خاتمے کے ساتھ ہی نئی نو آبادیات کا آغاز ہوا تھا، جس کی سربراہی امریکا کے پاس تھی۔ بایں ہمہ برصغیر کی انگریزی نو آبادیات سے آزادی کے بعد، نو آبادیاتی عہد کی تشکیلات، بیانیوں پر سوال اٹھانے، اور اپنی ثقافتی جڑوں کی بازیافت سب سے اہم دانش ورانہ سرگرمی تھی، اور اسے مہمیز کرنے والوں میں وہ لکھنے والے بہ طور خاص شامل تھے، جنھوں نے پاکستان ہجرت کی تھی، اور جنھوں نے 'بے خانماں' ہونے (Displacement) کا تجربہ خاص طور پر کیا تھا۔ ہر چند مجید امجد کو ہجرت اور بے خانماں ہونے کے تجربے سے نہیں گزرنا پڑا تھا، مگر وہ اپنے عہد کی عمومی ثقافتی اور دانش ورانہ فضا سے لاتعلق نہیں تھے۔ 'مقبرہء جہانگیر' اسی پس نو آبادیاتی فضا میں تخلیق ہوئی، جس میں ماضی وروایت کی ایک سے زیادہ ممکنہ تعبیروں میں سے کسی ایک کے انتخاب کی تخلیق کار کو آزادی تھی۔

'مسجد قرطبہ' اور 'مقبرہء جہانگیر' میں ایک بات مشترک ہے: دونوں کے مرکز میں ماضی کے مسلمان حکمرانوں کی تعمیری یادگاریں ہیں، تاہم دو مختلف انداز میں۔ اقبال نے دسویں صدی عیسوی کے ہسپانیہ کی عظیم الشان مسجد کو موضوع بنایا، اور امجد نے سترھویں صدی عیسوی کے لاہور کے ایک شاہی مقبرے پر نظم لکھی۔ ہم جانتے ہیں کہ جدید عہد میں فن تعمیر کا مطالعہ قومی، ملی، طبقاتی، مذہبی، یہاں تک کہ مسلکی شناختوں کی روشنی میں کرنے کا آغاز ہوا۔ (فن تعمیر کا تعلق جغرافیائی وموسمی صورتِ حال کے ساتھ ساتھ، مذہب و کلچر سے شروع ہی سے رہا ہے۔ قدیم عہد ہی سے ایک مذہب کے عبادت خانوں کا طرزِ تعمیر، اس مذہب کی تعلیمات اور عقائد کی نمائندگی کرتا تھا؛ جو کچھ مذہب کہتا تھا، اس کی توثیق اور علامتی نمائندگی، عبادت خانے کی تعمیر کے طریقوں سے ہوتی تھی۔ تاہم ملوکیت اور بادشاہت کے زمانے میں فن تعمیر شاہی جلال، شاہی آسائشوں، دولت کی کثرت، فنی شکوہ اور انفرادیت کا حامل ہوتا تھا)۔ اقبال نے، قرطبہ کی مسجد کو مسلمانوں کے مذہبی و جمالیاتی مظہر کے طور پر دیکھا ہے، جب کہ امجد کی نظر میں جہانگیر کا مقبرہ، ایک سلطان کا مقبرہ ہے۔ یعنی انھوں نے اس مقبرے کی شناخت ماضی کے ایک عظیم مسلمان حکمران کی یادگار کے طور پر نہیں کی۔ اس سے ہم آسانی سے سمجھ سکتے ہیں کہ مجید امجد نے مسلم مغل فن تعمیر کی اس یادگار کو، ملی عظمت رفتہ کے کبیری بیانیے کے ترجمان کے طور پر نہیں دیکھا، حالاں کہ اسے آسانی سے ملی عظمت کے شکوہ کی علامت بنایا جا سکتا تھا۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ

مقبرہ جہانگیر جس تعمیراتی شکوہ کا حامل ہے، اس سے بے زاری کا رویہ پیدا کرنے میں برطانوی استعمار کاروں اور ترقی پسند فکر دونوں کا ہاتھ ہے؛ استعمار کاروں نے عہد وسطیٰ کے ہندوستانی حکمرانوں کو ڈسپاٹک کہہ کر ان سے اور ان کی یادگاروں سے نفرت پیدا کی، اور ترقی پسند فکر نے انھیں جاگیرداری استحصال کا نمائندہ کہہ کر رد کیا۔

مجید امجد نے اس یادگار کی ممکنہ ملی، مذہبی، یہاں تک کہ اس کی ثقافتی شناخت پر طبقاتی شناخت کو ترجیح دی ہے۔ اس طرح ایک طرف یہ باور کرایا ہے کہ ماضی کی کوئی حتمی، واحد شناخت نہیں ہوتی، دوسری طرف اس بات پر زور دیا ہے کہ ہم ماضی کی کسی ایک شناخت کا انتخاب کر کے، معاصر زندگی سے متعلق اپنی ترجیحات کا اعلان کرتے ہیں۔ مجید امجد نے ملی عظمت رفتہ کے کبیری بیانیے کے مقابلے میں ایک حد تک ترقی پسندانہ، عوامی زاویہء نظر کا انتخاب کیا ہے۔ یہی زاویہ نظر بین انداز میں ساحر لدھیانوی نے اپنی مشہور نظم 'تاج محل' میں اختیار کیا ہے: 'یہ عمارات و مقابر یہ فصیلیں یہ حصار/ مطلق الحکم شہنشاہوں کی عظمت کے ستوں/ سینہ دہر کے ناسور ہیں، کہنہ ناسور/ جذب ہے ان میں ترے اور مرے اجداد کا خوں۔ ساحر کی پوری نظم میں ترقی پسندانہ، عوامی زاویہ نظر اس قدر واضح اور بلند آہنگ ہے کہ نظم میں کہیں وہ خاموشی اور وقفہ پیدا نہیں ہو سکے، جہاں حسن کی نئی صورت اور غیر متوقع معنی بہ یک وقت، اور اچانک خلق ہوتے ہیں۔

مجید امجد نظم کے پہلے ہی بند میں مقبرے کو ماضی کے اس سلطانی عہد کا علم بردار بتاتے ہیں جو 'آج' کی حقیقت کا حصہ نہیں، یہ الگ بات ہے کہ امجد مقبرے کے سلاطین سے ایک گونہ ہمدردی بھی محسوس کرتے ہیں۔ زنگ آلود کمر بند اور صدف دوز عبا پہنے محافظوں کو کھانستی صدیوں کا تھوکا ہوا قصہ کہا ہے۔ 'کھانستی صدیوں کے تھوکے ہوئے قصے' کی ذرا سی وحشت خیز تمثال، سلطانی عہد پر طنز کی حیثیت رکھتی ہے؛ شاہی مقبرے پر کھڑے محافظ، بوڑھے بیمار ماضی کا حصہ ہیں؛ بوڑھا، بیمار شخص ایک گرتی ہوئی دیوار کی مانند ہے۔ یہی صورت مقبرے کی باقیات کی ہے۔ آگے امجد نے 'آج' کے مناظر دکھائے ہیں۔ بارہ بندوں کی اس نظم میں یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک فلم کیمرہ زوم ان ہو کر مقبرے کی بیرونی اور اندرونی دنیا کی تصویر کشی کر رہا ہے۔ مقبرے کے بیرونی مناظر میں مقبرے سے لوگوں کی بیگانگی بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ ایک طرف مقبرہء جہاں گیر کی داخلی دنیا ہے، اور دوسری طرف اس کے باہر کی دنیا ہے، جس میں چمن، قصر، اوطاق، روشیں، کوئلیں، امریاں، روشیں، فوارے، بوڑھے مالی، اور سیر وعشرت کی غرض سے آنے والے عام لوگ شامل ہیں؛ فطرت اور انسانوں کی ایک رنگا رنگ دنیا ہے۔ مجید امجد دونوں دنیاؤں کا تضاد نظم میں ابھارتے ہیں۔ مثلاً مرمریں قبر کے باہر چمن، کوئلیں، فوارے، لوگ ہیں، اور قبر کے اندر 'کرمک و مور کے جبڑوں میں سلاطیں کے بدن'۔ مرمریں

قبر کے باہر اور اندر کی دنیا کا تضاد الم ناک ہی نہیں، طنزیہ بھی ہے۔ سطح پر یہ تضاد زندگی و موت کا ہے، ہستی کی روشنی و رنگ اور مرگ کی تاریکی کا ہے، مگر زیر سطح طنز ہے، مرمریں قبریں اور قصر و اوطاق بنانے والوں پر، کہ وہ سلطانوں کے بدن کو کرمک و مور جیسی بے مایہ مخلوق کے جبڑوں میں جانے سے نہ بچا سکے؛ سلطان کے بدن اور کرمک و مور میں جو تضاد ہے، وہ بھی توجہ طلب ہے۔

یہاں سیر و تماشا کے لیے آنے والے لوگ 'مقبرے کی دنیا' میں داخل نہیں ہوتے۔ ان کے لیے اس تعمیراتی شاہکار کے فنی جمال کی کوئی اہمیت ہے، نہ اس کی تاریخی حیثیت سے انھیں کوئی دل چسپی ہے۔ لوگوں کی اس بیگانہ وشی کا انتہائی مظہر یہ بند ہے:

اور انھیں دیکھو... یہ جاروب کشان بے عقل
صبح ہوتے ہی جو چن چن کے اٹھا پھینکتے ہیں
گتھلیاں ...عشرت دزیدہ کی تلچھٹ سے بھری
کہنہ زینوں میں پڑی، تیرہ دریچوں میں پڑی!

مقبرے کی سیڑھیوں اور دریچوں میں عشرتِ دزدیدہ کی گتھلیوں (یعنی استعمال شدہ کنڈوم) کی موجودگی کے ذکر کی جرأت، صرف جدید نظم ہی میں ممکن ہے۔ جدید نظم کی جمالیات، زندگی کی سنگین، کریہہ حقیقتوں کے بیان کی تاب رکھتی ہے۔ خیر! اس ذکر سے شاعر کا مقصود ایک سے زیادہ باتیں محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ شاعر اس سنگین حقیقت کو بیان کرنا چاہتا ہے، جس کا تصور بھی مقبرے کے حوالے سے محال محسوس ہوتا ہے، مگر وہ حقیقت مقبرے کی فصیل کے اندر رونما ہو کر کریہہ شکل اختیار کر لیتی ہے۔ دو، یہ واضح کرنا مطلوب ہے کہ جنسی گھٹن، یا جنسی ہوس کی زد پر آ کر آدمی کیا کیا کرتا ہے۔ تین یہ کہ ماضی کی ایک اہم ترین یادگار اور نئے زمانے کے لوگوں کے بیچ اس بیگانگی کی شدت کو اس کی پوری مضحکہ خیزی کے ساتھ بیان کیا جا سکے، جو مظاہر کی حقیقی قدر سے بے اعتنائی ہی نہیں برتتی، ان کی حرمت بھی پامال کرتی ہے۔ یہ آخری بات، اس نظم کے آخری بند میں دوسرے انداز میں ظاہر ہوئی ہے۔

تم نے دیکھا کہ نہیں آج بھی ان محلوں میں
قہقہے جشن مناتے ہوئے نادانوں کے
جب کسی ٹوٹتی محراب سے ٹکراتے ہیں
مرقد شاہ کے مینار لرز جاتے ہیں

مقبرے کی اندرونی دنیا میں شدید تنہائی اور ویرانی ہے (جسے جدید انسان کی وجودی تنہائی و ویرانی کا

مثیل سمجھا جاسکتا ہے)۔اس تنہائی اور ویرانی میں شدت لوگوں کی لاتعلقی کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔اگر چہ مجید امجد نے مقبرے کی اندرونی دنیا سے لوگوں کی لاتعلقی وبیگانگی کے کسی سبب کی طرف واضح اشارہ نہیں کیا،مگر بین السطور اس ضمن میں بہت کچھ کہا ہے۔امجد نے لوگوں کو آداب سے بے محرم اور نادان کہا ہے۔کیا مجید امجد شاہی آداب کی طرف اشارہ کرر ہے ہیں جنھیں ان بادشاہوں کی درباروں میں ملحوظ رکھا جاتا تھا،یا مقبرے پہ آنے کے آداب کا ذکر کرر ہے ہیں؟ یہاں آنے کے آداب کا تعین اس سوال کے جواب سے ہوگا:مقبرہ،ایک عظیم لشان عمارت ہے؟ جاے عبرت ہے؟ یا مقام جشن؟ بہ ہر کیف مجید امجد ایک طرف لوگوں کی (مقبرے اور یہاں آنے کے آداب سے) بیگانگی پر طنز کرتے ہیں،اور دوسری طرف اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ نہ صرف کل کی شاہی علامت کے ان معانی میں شریک نہیں ہیں جو اس علامت نے اپنے زمانے میں قائم کیے تھے، بلکہ ان معانی کی حرمت کو پامال کرنے سے بھی نہیں ہچکچاتے۔نیز انھیں اپنی آج کی دنیا میں جگہ دینے پر بھی تیار نہیں ہیں۔یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مقبرہ جہانگیر کی تنہائی اور ویرانی لوگوں یا ریاست کی عدم توجہی کی وجہ سے نہیں، بلکہ 'آج' کی حقیقت سے غیر متعلق ہونے کا نتیجہ ہے۔یہی اس نظم کا سورمائی پہلو ہے۔امجد نے درج ذیل بند میں مقبرے کی تنہائی وویرانی کو جس ڈرامائی اسلوب میں بیان کیا ہے،اس سے نظم کے درج ذیل مصرعے لازوال ہوگئے ہیں۔

گنبد دل میں لیے رقص مہ وسال کی گونج
یہ جھروکا کہ جو راوی کی طرف کھلتا ہے
اپنی تنہائی ویراں سے اماں مانگتا ہے
ہر گزرتی ہوئی گاڑی سے دھواں مانگتا ہے

اگر چہ مجید امجد نے نظم میں ان صناعوں کے فن کی داد ضرور دی ہے،جنھوں نے اپنی عمریں صرف کر کے سنگ احمر کی سلوں پر سطور پرنور تحریر کیں،مگر اس عمارت کے فن تعمیر کا جمال امجد کی نظم کا موضوع نہیں بنا۔ہوسکتا ہے،امجد کو فن تعمیر کے جمال کا کچھ زیادہ ذوق بھی نہ ہو،تاہم نظم سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ دراصل مقبرے کی مدد سے ماضی اور موت کے تعلق کی نسبت سے کچھ پہلو ابھارنا چاہتے ہیں۔ماضی کی طرح،مقبرہ بھی ایک پیچیدہ شے ہے۔ماضی میں ختم شدہ اور جاری، باقی اور فنا ہو چکے دونوں طرح کے عناصر شامل ہیں۔خود مقبرے میں یہ دونوں معانی ہیں۔قبر اور مقبرے میں فرق ہی یہ ہے کہ قبر صرف موت کی علم بردار ہے، جب کہ مقبرہ، قبر پر ایک عمارت کا حامل ہوتا ہے۔یہ عمارت اپنے شکوہ،عظمت اور فنی جمال سے صاحب قبر کو موت کی فراموشی سے آزادی دلانے کی کوشش کرتی ہے؛مقبرے کی عمارت لوگوں کو صاحب قبر کی ہمیشہ یاد دلانے،یعنی

اسے زندہ رکھنے کی سعی کرتی ہے۔لیکن مقبرے کی عمارت،قبر پر اضافہ ہے،ایک زائد، فاضل شے ہے،اور اپنی جگہ ایک مکمل،خودمختار وجود ہے۔اس امر کی بڑی مثال تاج محل ہے۔تاج محل جس غیر معمولی فنی عظمت کا حامل ہے،جس حسن لازوال کا علمبردار ہے،اس کے سامنے ممتاز محل اور شاہ جہاں کی قبروں کی حقیقت ماند ہے؛ وہ اپنی اصل میں ایک قبر پر عمارت تھا،مگر عمارت قبر سے آزاد ہو کر ایک خودمختار شناخت کی حامل ہوگئی ہے۔یہی بات صاحب قبر سے لوگوں کی بے اعتنائی ولاتعلقی کا باعث بنتی ہے۔(تاہم مزار کے ساتھ یہ صورت نہیں ہوتی؛ نیز مزار حقیقتاً قبر ہی ہے)۔امجد کی نظم مقبرہ جہانگیر کے سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ اس کی عمارت،اس ویرانی کا خاتمہ کرنے میں کامیاب نہیں، جو قبر سے مخصوص ہے۔عام لوگوں کے جشن کے قہقہوں کے آگے،اس کی ٹوٹی محرابیں اور لرزتے مینار اس کی بے بسی کا اظہار ہیں۔

اقبال کے بعد میراجی کی نظم مختلف قسم کی جدیدیت کی علم بردار ہے۔ویسے تو سب جدید اردو شعرا کے یہاں ہمیں مقامی،جغرافیائی، تاریخی، ثقافتی عناصر ملتے ہیں،مگر میراجی کی نظم کی روح میں 'مقامیت' ہے۔ایک سطح پر میراجی کی نظم، جدید اردو نظم کی اسی روایت سے وابستہ ہے،جس کی بنیادیں حالی نے رکھیں، انگریزی نظموں کے ترجموں نے جنھیں مستحکم کیا،اور جس کی مخصوص مگر منفرد صورت اقبال کی نظم پیش کرتی ہے، مگر دوسری سطح پر وہ سب سے الگ ہے۔بہت سوں کو اس رائے پر اچنبھا ہوگا کہ میراجی کی نظم کا رشتہ، اقبال کی نظم سے قائم ہوتا ہے۔خود میراجی نے ،راشد کی مانند حالی واقبال کو اپنا پیش رو کہا ہے۔اس کی وضاحت میں گیتا پٹیل نے لکھا ہے:

> دونوں [حالی واقبال] نے وہ حدیں مقرر کیں ،جن کے اندر میراجی نے لکھا۔یادداشت کو مجروح فراموشی ،تشدد آمیز کرب کے طور پر سمجھنے کا رویہ، میراجی نے حالی سے سیکھا، تاہم میراجی نے خود کو اس تاریخی غائیت کا پابند نہیں کیا، جسے حالی نے پیش کیا۔میراجی کا موضوع سے متعلق تصور یہ تھا کہ وہ بنیادی طور پر گم ہو چکا ہے،اور اس کی یادداشت اجالے اور اندھیرے کے بیچ لرزتی رہتی ہے۔اقبال سے میراجی نے مابعدالطبیعیات کے ذریعے سیاست سے نبرد آزما ہونے کا رجحان اخذ کیا۔میراجی کے یہاں وقت کے وسیلے سے،اور لمحے یا پل کے ذریعے سے ذات کو بیان کرنے کی شعریات بھی ،اقبال کے

ذریعے آئی ہے(۱۸)۔

گیتا پٹیل کی سب باتوں سے اتفاق ممکن نہیں، خاص طور پر اس نکتے سے کہ میراجی، اقبال کی مانند مابعدالطبیعیات کے ذریعے سیاست سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ تاہم یہ بات درست ہے کہ وقت اور پل کے ذریعے ذات کا بیان میراجی کے یہاں اقبال کی وساطت سے آیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ میراجی نے اسی دھاگے کو گرفت میں لیا، جس کا سراغ ہمیں انیسویں صدی کے اواخر کی ابتدائی اردو جدیدیت میں ملتا ہے، یعنی ماضی وروایت سے دو جذبی تعلق۔ میراجی تک پہنچتے ہوئے فرق یہ پیدا ہوا کہ ماضی سے متعلق تصور وسیع ہو گیا، یعنی دو جذبیت کی جگہ کثیر جذبی ہو گیا۔ دو جذبی تصور میں ایک طرح کی جدلیات تھی، جب کہ کثیر جذبیت میں تکثیریت ہے؛ مختلف ثقافتی، فکری، جمالیاتی مظاہر کی تخلیق کرنے اور ان کی ستائش کے لیے فضا ہموار کرنے کی گنجائش ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کے لیے ماضی سے مراد مسلم انڈیا، یا ہندو انڈیا نہیں، بلکہ ہندوستان ہے، اور اس میں مذہبی، قومی شناختوں کے بیانیے تحلیل کرنے کا مسلسل رجحان ہے۔ میراجی جب مذہب اساس قومی بیانیوں کی تحلیل کرتے ہیں تو اپنی نظم میں ایک 'خالی جگہ' پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ تحلیل شدہ بیانیے، مبہم نشانات کی صورت، یا بچے کھچے مسترد کردہ مواد کی صورت کہیں کہیں اپنی جھلک دکھا جاتے ہیں، بالکل ایسے ہی جیسے وہ چیزیں بھیس بدل بدل کر ہمارے شعور میں ظاہر ہوتی ہیں جن کی ہم نفی کرتے ہیں، لیکن جب کوئی 'خالی جگہ' پیدا ہو جاتی ہے تو کئی چیزوں کو اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے؛ کسی گنجان دنیا میں خالی جگہ سے زیادہ توجہ انگیز کوئی شے نہیں۔ یہ 'خالی جگہ' ہی میراجی کی نظم کی کثیر جذبیت کا باعث ہے۔ خود 'خالی جگہ' جدید انسان کا استعارہ بننے کی بنیادی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ جدید اردو نظم میں سب سے پہلے، اور سب سے مؤثر انداز میں جدید انسان اگر کہیں ظاہر ہوا ہے تو وہ میراجی کی نظم میں۔ یہ ایک ہندوستانی جدید انسان ہے۔ ('ہندوستانی جدید انسان' چوں کہ مقامی قومی شناخت رکھتا ہے، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک طرح سے مذہبی قومی بیانیوں کی تحلیل کے بعد، اور ایک مبہم نشان کے طور پر باقی رہ جانے والا بیانیہ ہے)۔ اس طرح میراجی کی جدیدیت کا سرچشمہ ہندوستانی جدید انسان ہے۔ 'اجنتا کے غار' میں یہ انسان اپنے پورے قد کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔

نظم 'اجنتا کے غار' کو منتخب کرنے کا سبب بہ یک وقت اس مماثلت اور اس فرق کی نشان دہی ہے، جو اردو نظم کی جدیدیتوں میں پیدا ہوا ہے۔ اقبال نے قرطبہ کی مسجد کو موضوع بنایا، میراجی نے اجنتا کے غاروں کو، اور مجید امجد نے جہاں گیر کے مقبرے کو۔ اقبال اور مجید امجد کی نظمیں پابند ہیئت میں لکھی گئی ہیں، جب کہ میراجی کی نظم آزاد ہیئت میں ہے۔ ان تینوں میں پہلی مماثلت فنِ تعمیر ہے۔ جدید شاعری میں فنِ تعمیر کی نمائندگی

اچانک اور اتفاقی طور پر نہیں ہوئی؛ اس کا بنیادی محرک وہ قومی وتہذیبی شناختوں کی دریافت کا عمل تھا جس کا آغاز نوآبادیاتی عہد میں ہوا۔ یوں بھی نوآبادیاتی عہد میں حال جس قدر ناقابلِ اعتبار، تشکیک زدہ، غیر محفوظ ہوتا ہے، ماضی اسی قدر قابلِ اعتبار اور محفوظ محسوس ہوتا ہے؛ حال پر جس قدر کم دسترس ہوتی ہے، ماضی پر دسترس اتنی ہی زیادہ ہوتی ہے، یا کم از کم اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ماضی کی عظیم عمارات، ماضی کی اس خصوصیت کی سب سے بڑھ کر علم بردار ہوتی ہیں؛ ایک مستحکم، وقت کو شکست دینے والی عمارت ماضی کے ناقابلِ شکست ہونے کی سب سے بڑی علامت بنتی ہے۔ جدید اردو کی جدیدیتوں میں فرق پیدا ہوا ہے، ان عمارتوں یا آثار کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کے نتیجے میں۔

'اجنتا کے غار' کی وساطت سے، جدید اردو نظم میں غالباً پہلی بار بودھی فکر کا تفصیلی بیان ہوا ہے۔ (ان نظموں کو اس ذکر سے خارج سمجھیے، جن میں مہاتما بدھ کو خراجِ عقیدت پیش کیا گیا ہے)۔ اورنگ آباد (بھارت) کے نواح میں موجود ان غاروں کو بدھ راہبوں کے لیے دوسری صدی قبل مسیح سے چھٹی صدی عیسوی کے دوران میں بنایا گیا تھا۔ ان غاروں کے اندر، علاوہ دیگر آثار کے، بدھ فلسفے اور جاتک کہانیوں کی تصویری نمائندگی کی گئی ہے۔ میراجی نے اس نظم میں نہ تو بودھی فکر کی توضیح کی ہے، نہ اس کی تصویروں اور مجسموں کے فن کی داد دی ہے۔ میراجی کے لیے اجنتا کے غار حیرت کدہ نہیں ہیں۔ وہ اجنتا کے غاروں کو ایک یاتری کی مانند نہیں دیکھتے، جس کے لیے چپہ چپہ مقدس ہوتا ہے، اور نہ وہ اسے ایک سیاح کی نظر سے دیکھتے ہیں، جو فقط حیرت سمیٹنا چاہتا ہے، اور آثار سے کوئی بامعنی تعلق قائم نہیں کرتا۔ یاتری اور سیاح دو انتہاؤں پر ہوتے ہیں؛ ایک کو اپنی ہستی کے معنی جس عمارت کے ساتھ وابستگی میں نظر آتے ہیں، دوسرے کو سرے سے ان میں معنی کی تلاش ہوتی ہی نہیں۔ میراجی ان غاروں کو 'نوآبادیاتی برصغیر کے ایک جدید انسان' کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ ان غاروں کے اندر کی قدیم دنیا، اور اس دنیا کے عقب میں موجود تصوری دنیا سے ایک 'بامعنی، مگر متناقضانہ رشتہ' قائم کرتے ہیں۔ ماضی کے ساتھ 'بامعنی، مگر متناقضانہ رشتہ' نوآبادیاتی ملکوں کے تخلیق کاروں کی تقدیر ہوتا ہے۔ وہ ایک نہایت پیچیدہ صورتِ حال کا شکار ہوتے ہیں۔ ایک طرف مغربی جدیدیت اور استعماریت ایک ہی 'جگہ' ہوتی ہیں اور 'حال' کی سب سے بڑی حقیقت کے طور پر خود کو پیش کرتی ہیں، اور دوسری طرف انھیں اپنی قومی شناخت کا سوال درپیش ہوتا ہے، جو انھیں لامحالہ ماضی کی مخصوص تعبیروں پر مجبور کرتا ہے، اور پھر انھی قومی شناختوں کے بوجھ تلے 'بنیادی، وجودی، انسانی' سوالات دب سے جاتے ہیں۔ بلاشبہ کچھ لکھنے والے اس صورتِ حال کی پیچیدگی کو محسوس نہیں کرتے، اور خود کو اس صورتِ حال کے کسی ایک پہلو سے وابستہ کر لیتے ہیں، یعنی وہ مغربی جدیدیت کو، یا اپنی مخصوص قومی شناخت (جو ہمیشہ دوسرے وضع کرتے ہیں) کو ہر مشکل کا

حل سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں، یا پھر وہ استعماریت کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے، ایک قدیم، مثالی عہد کو واپس لانے کی جدوجہد میں جٹ جاتے ہیں۔ میرا جی کو اس صورتِ حال کی پیچیدگی کا عرفان تھا، یعنی ان پر یہ بات روشن تھی کہ جس صورتِ حال کی کثیر اور متضاد جہتیں ہوں، اس کے کسی منتخب حصے کو قبول کر لینے کا مطلب، باقی حصوں کو لاشعور میں دھکیلنا (Supression) ہے، اور لاشعور میں دھکیلے گئے حصے، شعوری طور پر قبول کیے گئے حصے کے لیے ہر وقت خطرے کی گھنٹی ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ استعماریت کی شدید لفظوں میں مخالفت کرنے کو عقیدہ بنانے والی اور قدیم، مثالی عہد کو واپس لانے والی احیا پسند فکر، استعماریت کی حمایت کا سب سے زیادہ امکان رکھتی ہے۔ میرا جی معاصر صورتِ حال کے تناظر میں اجتماعی ثقافتی لاشعور میں اترتے ہیں۔

'اجنتا کے غار' کا متکلم ان غاروں سے ایک معمائی، اور متناقضانہ رشتہ استوار کرتا ہے؛ وہ انھیں 'اپنے ماضی' کے طور پر دیکھتا ہے، یعنی اس کے ساتھ 'اپنائیت' محسوس کرتا ہے، یعنی کسی قدیم، اساسی تعلق کی گرہ دیکھتا ہے، لیکن ساتھ ایک خاص طرح کی بیگانگی بھی محسوس کرتا ہے۔ بہ یک وقت اپنائیت اور بیگانگی ایک تناقض ہے۔ نظم کا آغاز اس مصرعے سے ہوا ہے: 'دھیان کی جھیل میں لہرایا کنول کا ڈنٹھل'۔ دھیان اور کنول دونوں بدھ فلسفے کی اصطلاحیں ہیں۔ راہب ان غاروں میں اس لیے آئے تھے کہ دنیا جہان سے کٹ کر ایک خاموش، تاریک، الگ تھلگ دنیا میں دھیان یا مراقبے کی صورت میں عبادت کریں، اور نروان حاصل کریں۔ نروان مکمل شعور ہے، یعنی روشنی ہے، اس کی علامت کنول ہے۔ کنول کیچڑ، تاریکی، انتہائی غیر محفوظ، کمزور جگہ میں پیدا ہوتا ہے، مگر اپنی داخلی طاقت سے ایک مضبوط ڈنٹھل پر ایک روشن پھول اگانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ یہ کنول بودھی نروان کی ایک مکمل مثال ہے۔ یعنی خود اپنے کیچڑ زدہ، تاریک، کمزور وجود کو تسلیم کرتے ہوئے، اور طاقت ور دیوتاؤں کی مدد کا انتظار کیے بغیر خود، تنہا روشن ضمیری تک پہنچنا۔ نظم کے متکلم کے دھیان کی جھیل میں جوں ہی کنول کی شبیہ ابھرتی ہے، تو کئی باتیں اسے یاد آنے لگتی ہیں، جن کا تعلق ان غاروں کی اندر کی دنیا سے ہے۔ واضح رہے کہ نظم اجنتا کے غاروں کے اندر بیٹھ کر نہیں لکھی گئی، بلکہ ان کی یاد میں لکھی گئی ہے۔

میلے کپڑوں کی طرح لٹکی ہوئی تصویریں
بیتے دن رات مرے سامنے لے آتی ہیں

متکلم کسی جگہ میلے کپڑوں کی طرح لٹکی ہوئی تصویریں دیکھتا ہے تو اسے وہ سب دن رات، وہ زمانہ یاد آنے لگتا ہے، جب کئی راجا، راج دربار اور راج بھون چھوڑ کر ان غاروں میں آ گئے تھے۔ یہ سب راجا گوتم

کی تقلید میں یہاں آئے تھے، اور اس گرمی و خوشبو کو چھوڑ کر آئے تھے، جس سے بھکاری ہمیشہ دیوانہ رہتے ہیں۔ یہاں میرا جی پھر زندگی کے تناقض کی نشان دہی کرتے ہیں۔ وہ گرمی و خوشبو جو انسانوں کے ایک طبقے کو بے اختیار بنا دیتی ہے، اسی کو دوسرا طبقہ ترک کرنے میں حرج نہیں دیکھتا۔ سوال یہ ہے کہ اصل تناقض کہاں ہے؟ کیا یہ گرمی و خوشبو یعنی زندگی کی آسائشوں میں ہے، یا انسانوں میں، یا انسانوں کے ان آسائشوں بھری دنیا کے ساتھ تعلق میں ہے؟ میرا جی کے نزدیک تناقض انسان کی نفسی صورتِ حال میں ہے۔ میرا جی نے انسان کی نفسی صورت حال کے لیے بھوک اور پیاس کے عام الفاظ استعمال کیے ہیں، لیکن وہ انھی عام لفظوں کے معنی اس وقت پلٹ دیتے ہیں، جب وہ کہتے ہیں کہ 'جسے تم پیاس سمجھ بیٹھے ہو/ وہ بھی اک بھوک ہے اب، جان لیا'۔ یہاں ذرا رکیے، اور میرا جی کی بصیرت کی داد دیتے چلیے۔ میرا جی کا یہ کہنا کہ 'جسے تم پیاس سمجھ بیٹھے ہو، وہ بھی اک بھوک ہے' ایک سائنسی صداقت ہے۔ قصہ یہ ہے کہ دماغ تک پیاس کا پیغام Ghrelin اور Leptin نامی ہارمونز کے ذریعے پہنچتا ہے، اور یہ وہی ہارمونز جو بھوک کو بھی کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں، اس لیے پیاس پر بھوک کا گمان ہوتا ہے۔ حالاں کہ پیاس، جسم میں پانی کی کمی کا کیمیائی اشارہ ہے، اور بھوک، توانائی کے کم ہونے کا۔ دونوں انسان کی حیاتیاتی ضرورتیں ہیں۔ تاہم نظم میں بھوک و پیاس کے ادلنے بدلنے کا ذکر اس لیے کیا گیا ہے کہ آدمی کی نفسی دنیا میں اس تناقض کی طرف اشارہ کیا جائے، جس کی بنا پر وہ دھوکا کھاتا ہے۔ راجا نے راج بھون چھوڑا، کیوں کہ اسے نروان کی پیاس تھی، اور بھکاری کو ان سب چیزوں کی بھوک ہے، جو راج بھون میں ہیں۔ لیکن دونوں اپنی نفسی صورتِ حال کے تناقض کا ادراک نہ کر سکے اور دھوکا کھا گئے۔ نروان کی پیاس بجھ بھی جائے تو کسی اور شے کی بھوک باقی رہتی ہے، اور بھکاری کی بھوک مٹ بھی جائے تو کسی اور شے کی پیاس باقی رہتی ہے۔ آدمی اپنی پیاس بجھاتا ہے، تو پتہ چلتا ہے کہ اسے تو بھوک ہے، بھوک مٹاتا ہے تو اس پر کھلتا ہے کہ اسے پیاس ہے۔ انسانی صورتِ حال کے اس عظیم پیراڈاکس کو میرا جی نے نظم کے اس حصے میں پیش کیا ہے۔

ہاں... وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آ کر
سوچتے سوچتے جاگ اٹھتی ہیں دل میں یادیں
ایک جو بھاگ کے دربار سے آیا تھا یہاں
سوچتا تھا وہ محل کی داسی
جس پہ دربار میں راجے کی نظر رہتی تھی
کتنی سندر تھی، بڑی سندر تھی

ایک جورانی سے اک رات ملا تھا چھپ کر
اس جگہ آ کے نقوش اس کے بنا بیٹھا تھا
اوراب اس کی بنائی ہوئی صورت پہ بھی اپنا دامن
وقت کی رات نے پھیلایا ہے
اسی دیوار پہ اس ٹکڑے پہ میں دیکھ رہا ہوں جس کو
منتری ایک تھا راجہ مگر اس کو بھی
راس آئی نہ ہوا راج کا تانا بانا
ایک مکھی کی طرح نوچ کے لے آیا یہاں
اوراب دیکھ رہا ہوں میں بھی...
اس نے جو نقش بنائے تھے وہ سب باقی ہیں....
ایک راجہ کا جلوس اور ہیں اس کے آگے
اک بھکاری کو ہٹاتے ہوئے دو گھوڑ سوار.....
کش مکش زیست کی ہمراہ یہاں لائے تھے
پھر وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آ کر؟

آپ نے غور کیا، میراجی نے ان غاروں کی غائت ہی پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ان غاروں میں آنے والوں کو لگا تھا کہ وہ دنیا ترک کر کے ان غاروں میں پابند ہوئے تھے، مگر یہ ان کی بھول تھی۔ان تصویروں میں وہ دنیا ایک دوسرے انداز میں ظاہر ہو گئی ہے، جس سے بھاگ کر وہ یہاں آئے تھے۔ان کا خیال تھا کہ وہ ایک نئی دنیا تعمیر کریں گے، مگر غاروں کے اندر جو دنیا انھوں تخلیق کی ہے، وہ انھی کی چھوڑی ہوئی دنیا کا نقش ہے۔گویا غاروں کے اندر بنی تصاویر، ان غاروں میں پہنچنے والوں کے منشا کو تحلیل کرتی نظر آتی ہیں۔جن عورتوں کو وہ چھوڑ آئے تھے، انھی کی صورتیں تخلیق کر بیٹھے، اور جس راج سے بھاگ کے آئے تھے، اس کی طاقت کی علامتوں کو غاروں کی دیواروں پر نمایاں کر بیٹھے۔نظم ان لوگوں کی عبادت اور اخلاص پر سوالیہ نشان نہیں لگاتی، صرف یہ سوال قائم کرتی ہے کہ باہر کی دنیا کی جس کش مکش سے بھاگ کر وہ آئے تھے، اگر وہ غاروں کے اندر بھی چلی آئی ہے تو آخر وہ کیوں پھر بھی غاروں میں پابند ہو کر رہ گئے؟ کیا انھوں نے اس بات پر غور نہیں کیا، یا پھر وہ اسی مغالطے کا شکار تھے جو پیاس کو بھوک سمجھنے سے عبارت ہے؟ یعنی وہ سمجھ رہے تھے کہ انھیں غاروں میں نروان مل گیا ہے، اور وہ مایا اور خواہش سے آزاد ہو گئے ہیں، لیکن تصویریں بتاتی ہیں کہ وہ

مغالطے کا شکار تھے؛ مایا کی خواہش ان سے تصویریں بنوا رہی تھی۔

نہ ملا مایا سے نروان.... یہی دیواریں
ان کے افسردہ دلوں کی غماز
آج تک دشت میں سر مارتی ہیں

تاہم یہ صرف مایا کی خواہش نہیں تھی، بلکہ 'پیچھے، ماضی، اصل، Origin' کی طرف پلٹنے کی خواہش بھی تھی۔دوسرے لفظوں میں غاروں کے اندر وہ ایک نئی دنیا میں نہیں پہنچے تھے، اپنے پیچھے چھوڑی ہوئی دنیا کی طرف پلٹے تھے؛ خود سے آ ملے تھے۔اسی سیاق میں نظم کے اس مصرعے کا مفہوم روشن ہوتا ہے: 'نوعِ انساں بھی تو اک غار کی مانند ہے....تاریک مقام'۔گویا غاروں میں وہ لوگ خود سے دوچار ہوئے تھے۔غاروں سے باہر تھے تو انھیں احساس تھا کہ ان کی زندگی میں 'نروان' غائب ہے، جو دنیا سے کٹ کر مل سکتا ہے، یہاں آ کر انھیں معلوم ہوا کہ ان کی دنیا میں 'چھوڑی ہوئی زندگی غائب' ہے، جس کی تصویریں بنا کر وہ اس کی طرف پلٹ سکتے ہیں۔غاروں سے باہر اور غاروں کے اندر انھیں دراصل ایک ہی تجربہ ہوا: انھیں یہ تجربہ ہوا کہ ان کی زندگی میں کسی بنیادی، حقیقی شے کی 'کمی' ہے، اور وہ 'گم شدہ' ہے؛ ان کے خارجی اور داخلی سفر کا محرک یہی تجربہ تھا۔کیا یہی کہانی نوآبادیاتی برصغیر کی اس روح کی نہیں جو انیسویں صدی میں مغربی جدیدیت سے دوچار ہوئی؟ وہ مغربی جدیدیت کے غار میں نروان یعنی روشن خیالی کی تلاش میں آئی تھی، مگر اسے اپنی 'اصل، ماضی، Origin' کی گم شدگی کا تجربہ ہوا۔اسے لگا کہ اسے مغربی جدیدیت کی پیاس ہے، مگر اس پر کھلا کہ اسے ماضی کی طرف پلٹنے کی بھوک تھی۔چناں چہ وہ ایک نئی دنیا میں پہنچنے کے بجائے، پیچھے چھوڑی ہوئی دنیا کی طرف عازمِ سفر ہوئی۔اگر میراجی کی نظم کی معنوی حد یہیں تک سمٹی سکڑی ہوتی تو اسے تفصیلی مطالعے کا موضوع بنانا مناسب نہ ہوتا۔

یہ نظم ہمیں برصغیر کی روح کے اس آزار کو محسوس کرواتی ہے، جو اسے نوآبادیات کے عہد میں لاحق ہوا۔اس آزار کی جڑ مغربی جدیدیت اور اپنی تہذیب کی بازیافت سے پیدا ہونے والی کش مکش میں ہے۔کش مکش، آزار میں اس وقت تبدیل ہوتی ہے، جب وہ مسلسل بڑھتی ہے، اور کئی دوسرے میدانوں میں بھی ظاہر ہونے لگتی ہے۔نظم 'اجنتا کے غار' کے یہ مصرعے، مذکورہ کش مکش کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

کیا کنول تال کا منظر نہیں دیکھا تو نے
پیڑ بھی ہیں، پتے بھی ہیں، پودے بھی لہراتے ہیں
سوکھتے جاتے ہیں جو پتے وہ گر جاتے ہیں

یہ سماں دیکھ کے اک دھیان مجھے آتا ہے
پہلے چپٹی تھی زمیں، سیب نے گر کر اس کو
کرہ ارض کی صورت دے دی

'کنول تال' قدیم ہندوستانی اساطیری، مذہبی علامت ہے، اور 'سیب' جدید، سائنسی مغرب کی علامت ہے۔ گویا کنول تال کے زمانے میں زمین چپٹی تھی، لیکن سیب کے گرنے سے یہ 'کرہ ارض'، یا ایک سیارے کی صورت اختیار کر گئی۔ اساطیری، مذہبی تصورِ کائنات کی جگہ جدید سائنسی تصورِ کائنات نے لے لی۔ کائنات کی بدھ کی مذہبی تعبیر کی جگہ نیوٹن کی سائنسی تعبیر نے لے لی۔ گویا کائنات تو ازل سے ایک ہی طرح سے موجود ہے، مگر کسی کا دھیان کنول پر ٹھہر گیا، اور کسی کی نگاہ سیب کے گرنے پر جم کر رہ گئی۔ 'اجنتا کے غار' کے متکلم کا مسئلہ یہ نہیں کہ وہ طے کرے کہ دونوں میں سے صحیح یا غلط کون ہے، اس کا دبدھا یہ ہے کہ اس کے دھیان میں یہ دونوں منظر، دونوں تصورِ کائنات، قدیم و جدید دونوں وقت ہیں، اور ان سب نے ایک کش مکش کو جنم دیا ہے، اور اسے الجھایا ہے۔

میں بھی پابند ہوں.... کیوں وقت کی رفتار نے الجھایا ہے؟

نظم کا متکلم، نظم میں بعض مواقع پر اپنی موجودگی کا احساس شدت سے دلاتا ہے، خاص طور پر ان مواقع پر جب یہ باور کرانا مقصود ہو کہ مذکورہ کش مکش کس طرح انسان کے وجود کے مرکز پر دھاوا بولتی ہے، اور اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی نفسی صورتِ حال کو ظاہر کرے۔ نظم کا متکلم جب، غاروں میں پابند ہونے والوں کی مانند ہی خود کو پابند کہتا ہے تو دراصل اپنی نفسی صورتِ حال کا اظہار کرتا ہے۔ وہ قدیم بدھ راہبوں ہی کی مانند پابند ہے، اس فرق کے ساتھ کہ وہ غار میں پابند ہوئے تھے، اور متکلم وقت کی رفتار.... کنول تال سے سیب کے گرنے تک وقت کی رفتار، یعنی قدیم کل سے جدید، آج تک کے زمانے کی چھلانگ.... کا پابند ہے۔ اسے کبھی سدھارتھ کا خیال آتا ہے، اس کے گھر کا خیال آتا ہے جسے وقت کی تباہ کن طاقت سے محفوظ بنانے کی کوشش کی گئی تھی، کبھی یشودھا کا، کبھی سدھارتھ کے بیٹے کا، پھر سدھارتھ کے گھر سے رخصت ہونے کا، اور پھر اس کے وفادار نوکر چھنا کا خیال آتا ہے۔ یہی نہیں، اسے کنول تال کے ساتھ آم کا بھی خیال آتا ہے۔ کنول نروان کی علامت ہے، سیب تعقل کی، جب کہ آم لذت کی علامت بنا ہے۔ 'اجنتا کے غار' کے متکلم کا دبدھا یہ ہے کہ اس کے دھیان میں وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ رونما ہونے والے تصورِ کائنات بھی ایک ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر وہ ان میں ایک نظامِ مراتب قائم کر لیتا، یا ان میں سے ایک کو صحیح اور باقی کو غلط قرار دے لیتا تو دبدھے سے نکل آتا.... لیکن اس صورت میں وہ ادعائیت کا علم بردار ثابت ہوتا، جدیدیت کا نہیں۔

آم کیسے ہیں، کنول کیسے ہیں
اور میں سوچتا ہوں
آم شیرینی سے امرت کا مزہ دیتے ہیں
اور کنول جلوہ دکھاتے ہی ہر ایک بات بھلا دیتے ہیں
یہ کنول تال پہ تو آم کا سایہ مت جان

نظم کا متکلم خود کو ایک ایسے وجودی منطقے میں پاتا ہے، جہاں کنول، سیب، اور آم بہ یک وقت اور پہلو بہ پہلو ہیں، جہاں جسم کی طلب اور روح کی تڑپ، ماضی و حال بہ یک وقت ہیں، جہاں سدھارتھ، چھنا اور نیوٹن، خود متکلم ایک ساتھ موجود ہیں۔ اس منطقے میں تضادات اور تناقضات کے موجود ہونے کی غیر معمولی گنجائش ہے۔ یہاں فتوے، فیصلے، نعرے نہیں جو کسی واحد نظریے کی مطلق العنانیت کا اعلان کرتے ہیں، بلکہ کثیر جذبیت ہے، جو کثیر ثقافتوں ور کثیر نفسیاتی تجربوں کے لیے چشم براہ ہوتی ہے؛ وہ کسی ایک شے کے اس اجارے کے خلاف مزاحمت کا استعارہ ہوتی ہے، جو دوسری، مختلف آوازوں کے نرخروں پر تیز دھار تلوار ثابت ہوتا ہے۔ اگر آم شیرینی کا مزہ دیتے ہیں، حسی لذت سے ہمکنار کرتے ہیں، تو کنول کا جلوہ ہر شے سے بے نیاز کر دیتا ہے، کنول حسن ہے، روشنی ہے، نروان ہے۔ نظم کا متکلم دوٹوک کہنا ضروری سمجھتا ہے کہ کنول کے تالاب پر آم کا سایہ مت سمجھ؛ حسی لذت کو حسن و روشنی پر غالب مت جان۔ اس کا تو غاروں میں مقید ہونے والوں سے استفسار ہی یہ ہے کہ انھوں نے نروان کے حصول کے لیے، اپنی حسیات کی نفی کیوں کی تھی؟ تعقل پر دل کو قربان کیوں کیا تھا؟ ایک ایسی روشنی کی طلب کیوں کی تھی، جو انھیں واپس انھی کے چھوڑے ہوئے بچپن، ماضی اور جوانی کی 'تاریکی' کی طرف لا پٹختی تھی؟ وہ آخر خود سے کیوں بھاگے تھے، اپنی بشریت سے کیوں گریزاں ہوئے تھے؟ واضح رہے کہ متکلم نروان پر سوال نہیں اٹھاتا۔ نظم کی آخری لائنوں میں سے یہ لائنیں "لیٹے لیٹے جو تیری آنکھوں میں نیند آ جائے / میں تجھے چھوڑ کے چل دوں، کہیں چل دوں چپ چاپ / اک اچٹتی سی نظر جاگ نہ اٹھے چل دو / یہ خیال آتے ہی چھنا کا خیال آتا ہے" بتاتی ہیں کہ سدھارتھ کی گھر سے رخصتی، علامت ہے انسانی ہستی میں روشن ضمیری یا نروان کی طلب کی۔

نظم 'اجنتا کے غار' جدید انسان کی اس نفسی دنیا کو پیش کرتی ہے، جس میں حسی لذت، حسن، روشنی کی بہ یک وقت طلب موجود ہے؛ وہ صرف فرائیڈی لاشعور کی حامل نہیں جس میں دبی ہوئی شخصی خواہشیں ہیں، بلکہ وہ ژنگ کے اجتماعی لاشعور سے عبارت بھی ہے، جو ثقافتی آرکی ٹائپل علامتوں سے معمور ہے، لیکن سب سے بڑھ کر وہ 'جدید، مقامی نفسی دنیا' ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ نظم کے متکلم کی نفسی دنیا، ایک ثقافتی منطقے کا مفہوم

اختیار کر لیتی ہے۔ کنول، سیب اور آم باقاعدہ علامتوں کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ کنول بعید ماضی اور اساطیری عہد کی علامت ہے، یعنی ایک طرح کا آرکی ٹائپ ہے؛ سیب جدید، سائنسی عہد کی علامت ہے، اور آم حسی، جنسی لذت کی علامت ہے۔ تاہم یہ علامتی معانی عبوری ہیں؛ یہ معانی تبدیل ہونے اور وسعت پذیر ہونے پر مسلسل آمادہ رہتے ہیں۔

حقیقت میں یہ جدید علامتیں ہیں، اور برصغیری جدیدیت ہی سے مخصوص ہیں۔ یعنی ایسی علامتیں ہیں جو مسلسل معرضِ سوال میں رہتی ہیں، جن کے مرکز میں استحکام نہیں ہوتا۔ اجنتا کے غار، کنول، سیب، آم، نور، رات، گیان، دھیان، غاروں کی تصویریں، ان کے محرکات، سدھارتھ، چھنا سب معرضِ استفسار میں آتے ہیں، تاکہ ان کی ماضیت سے 'آج' کی اجنبیت دور ہو، تاکہ انھیں ماضی کی مردہ یادگار سمجھنے کے بجائے، آج کی زندہ حقیقت کا حصہ سمجھا جاسکے، تاکہ وہ اس ثقافتی خلا کو پر کرسکیں، جو استعماریت کے ہاتھوں پیدا ہوا، تاکہ انھیں پڑھنے، سمجھنے اور برتنے والا اپنی شناخت کے سفر میں 'اپنا' (own) سکے، یعنی ان کے بوجھ تلے دب کر جینے کے بجائے، اور ان کے سامنے ایک مصنوعی انکسار کا مظاہرہ کرنے کے بجائے، ان سے مکالمہ کرکے، ان کے داخل میں اتر کر، اپنے وجود کے حقیقی سوالات کی قندیل جلا کر ایک نئی، اپنی دنیا دریافت کرسکے؛ اس نئی دنیا میں نئی علامتیں بھی شامل ہیں۔

علامت کے قدیم تصور کو سامنے رکھیں تو مذکورہ بالا معروضات علامت کا زوال سمجھی جائیں گی۔ علامت کے قدیم تصور کے مطابق ہر علامت کا ایک مرکز تھا، جس میں ایک خاص قسم کی 'قوت' جمع تھی۔ یہ قوت ثقافتی بھی ہوسکتی تھی، اور روحانی بھی۔ اس علامت سے تعلق 'اجتماعی' ہوتا تھا۔ یعنی اس علامت سے وابستہ ہوکر انسانوں کا ایک گروہ مخصوص ثقافتی شناخت حاصل کرتا تھا، اور اس گروہ کے افراد یک ہی طرح کے روحانی تجربے سے گزر سکتے تھے۔ علامت سب کو ایک 'مرکز' سے جوڑے رکھنے کا کردار ادا کرتی تھی۔ انتظار حسین کا مضمون 'علامتوں کا زوال' (مطبوعہ ۱۹۶۱ء) علامت کے قدیم تصور کو پیش کرتا ہے۔ مثلاً:

> جب ہم کسی اجنبی تہذیب کی ایک تلمیح قبول کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس باطنی واردات پر ایمان لے آئے ہیں، جس سے وہ تلمیح عبارت ہے.....نام، اسم معرفہ سے تلمیح کی منزل کے سفر میں بہت سا ساز و سامان اکٹھا کر لیتے ہیں۔ روحانی واردات کو سمیٹتے ہوئے ان کے ارد گرد ان گنت اشارے، کنائے، لہجے جمع ہوجاتے ہیں۔ گویا زبان کے اندر زبان پیدا ہوجاتی ہے، جو اس معاشرے کی باطنی زندگی

> کی نشان دہی کرتی ہے۔ لکھنے والے اس کے بل بوتے پر اندر کی دنیا کا سفر کرتے ہیں(۱۹)۔

یعنی علامت، کسی تہذیب کے کسی مخصوص تجربے کی نمائندگی کرتی ہے۔ علامت کا تعلق سماج کی 'باطنی زندگی' سے ہوتا ہے۔ انتظار صاحب نے جدید غزل اور حقیقت نگاری سے عبارت افسانے کو روایتی علامتوں سے خالی قرار دیا ہے، اور اسے علامتوں کا زوال کہا ہے۔ ان کے مطابق علامتیں زوال کا شکار ہوتی ہیں، یعنی روایتی علامتوں کی جگہ جب اجنبی علامتیں لینے لگتی ہیں تو سماج کے "فکر، احساس اور عمل کے سانچے" بکھرنے لگتے ہیں۔ گویا علامتیں کیا بدلتی ہیں، سماج کی داخلی ساخت ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوجاتی ہے۔ یہ سب بجا، لیکن سوال یہ ہے کہ علامتوں کی وضاحت کی ضرورت کب پیش آتی ہے اور ان کے زوال پذیر ہونے کا احساس کب ہوتا ہے؟ ایک بات تو سامنے کی ہے کہ قدیم زمانوں میں جب کوئی سماج اپنی مرکزی علامتوں سے جڑا ہوا ہوتا تھا تو اسے اپنی علامتوں کی وضاحت کی ضرورت پیش آتی تھی، نہ ان کے جواز پر بحث کا خیال آتا تھا۔ علامتوں کی وضاحت اس وقت کی جانے لگتی ہے، جب سماج ان سے بیگانہ ہوتا ہے، یا ان کی گم شدگی کا شدید احساس ہونے لگتا ہے۔ آخر ایک سماج اپنی علامتوں کو کیوں ترک کرتا ہے؟ وہ کیا شے ہے جو اجنبی علامتوں کو قبول کرنے پر کسی کو مائل کرتی ہے، اور کسی کو اس بات پر اکساتی ہے کہ وہ پہلے شخص کے عمل کو علامت کا زوال کہے؟ ان سوالوں کے جواب آسان نہیں۔ سب سے بڑا سبب جدیدیت ہے؛ جدیدیت کی علمیات میں روایتی علامتوں کی ان کی اساسی شکل میں کوئی جگہ نہیں۔ سماج کے دانش وروں کے جس طبقے کو علامتوں کے زوال سے کرب محسوس ہوتا ہے، وہ آخری تجزیے میں جدیدیت مخالف ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں چوں کہ جدیدیت، استعماری عہد میں آئی، اور اپنی مغربی شناخت کے ساتھ پھیلی، اس لیے جدیدیت کی مخالفت کا ایک آسان طریقہ بھی ہمیں ہاتھ آگیا۔ نشان خاطر رہے کہ جدیدیت ایک چیز ہے اور نوآبادیاتی جدیدیت دوسری چیز ہے۔

دوسری طرف بیسویں صدی کے بعد سے کوئی شے داخلی سطح پر متحد نہیں رہی، نہ آدمی، نہ اس کی پیدا کردہ دنیا، جسے ایڈورڈ سعید 'سیکولر دنیا' کہنا پسند کرتا ہے؛ اس میں علامت بھی شامل ہے۔ اپنی ثقافتی علامتوں کی طرف شعوری رجوع کی کوشش کا اگر خالص نفسیاتی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ یہ عمل الٹا چلتے ہوئے اپنے آغاز یعنی پیدائش اور بچپن تک ناسٹلجیائی انداز میں پہنچنے کی خواہش کا پیدا کردہ ہے۔ یعنی اس نکتے تک رسائی کی کوشش ہے، جو نہ صرف گہری دھند میں لپٹا ہے، بلکہ جسے آدمی نے اپنے شخصی شعور کی مدد سے پیدا نہیں کیا ہوتا، وہ شخصی شعور کی ابتدا کا نکتہ کہا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نکتہ مسلسل اپنی جگہ بدلتا رہتا ہے، اور اس

تک پہنچنے کی کوشش گویا اسے ہر بار نئے طریقے سے دریافت کرنے کی کوشش بن جاتی ہے۔ اگر پرانی علامتوں تک پہنچنے کا عمل، انھیں ہر بار نئے طریقے سے دریافت کرنے کا عمل نہ بن سکے، یعنی ان کے داخل میں ہر بار نیا مرکز دریافت نہ کیا جا سکے، اور ان کے داخل میں کسی منجمد مرکز کے تصور کی تنسیخ نہ کی جا سکے تو پھر وہی روایتی شاعری جنم لیتی ہے، جس میں قیس و فرہاد اپنے اسماے معرفہ کے ساتھ تو موجود ہوں گے، علامت کے طور پر نہیں۔

اس ضمن میں ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ اگر اردو کی جدیدیت محض پرانی علامتوں سے مکالماتی رشتہ قائم کرنے تک محدود ہو جاتی تو ایک حد تک وہ اپنی الگ شناخت بنانے میں تو کامیاب ہو جاتی، مگر خود کو مردہ ہونے سے نہ بچا سکتی۔ جدید اردو شاعری نے پرانی علامتوں کی نئی تعبیر کے ساتھ، علامت سازی کی طرف توجہ بھی دی ہے۔

•◆•◆•◆•

حوالہ جات

(۱) ڈاکٹر حسن الدین احمد، انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، ولا اکیڈمی، حیدر آباد (انڈیا)، ۱۹۸۴، ص ۸۶

(۲) محمد حسین آزاد، نظم آزاد (مرتب آغا محمد باقر)، شیخ مبارک علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۴۷، ص ۲۸

(۳) محمد اکرام چغتائی، ''آزاد اور سرسید احمد خاں''، مشمولہ محمد حسین آزاد، شاگردوں، ملاقاتیوں، ہم عصروں اور قریب العصر ادیبوں کی نظر میں (مرتب محمد اکرام چغتائی) نشریات، لاہور، ۲۰۱۱، ص ۱۸

(۴) ایضاً، ص ۳۰

(۵) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۷۸

(۶) محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸، ص ۱۶۷۔۱۶۸

(۷) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۵۲۔۱۵۳

(۸) ایضاً، ص ۱۰۶

(۹) ایضاً ص ۱۳۹

(۱۰) ن۔م۔ راشد، مقالات راشد (مرتبہ شیما مجید)، الحمرا، اسلام آباد، ص ۱۸۰

(۱۱) پال ربینو (مرتب) *The Foucault Reader*، پینتھین بکس، نیو یارک، ۱۹۸۴، ص ۳۷

(۱۲) ایضاً

(۱۳) ایضاً ص ۴۰

(۱۴) روبن ڈونگ، *Empire of the Islamic World*، چیلسیا ہاؤس پبلشرز، نیو یارک، ۲۰۱۰، ص ۱۰۷

(۱۵) گلرونیسی پوگلو (مرتب)، *Muqarnas, An Annual on the Visible Culture of the Islamic World*، جلد ۱۳، لیڈن، ۱۹۹۶ء، ص ۹۶

(۱۶) ایضاً، ص ۸۰

(۱۷) ایضاً ص ۸۳

(۱۸) گیتا پٹیل *Lyrical Movements, Historical Hauntings*، سٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱، ص ۲۱۵

(۱۹) انتظار حسین، علامتوں کا زوال، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۵۰۔۵۱

خدا بنے تھے یگانہ، مگر....

(جدید نظم کی شعریات پر چند باتیں)

اب کوئی نہیں کوئی بھی نہیں، تنہائی ہے!
دن بیت چکا، اور شام گئی، رات آئی ہے
اب نور مٹا...اور آگ بجھی
سنسان سماں کیا سوگ مٹانے آیا ہے؟
اوپر آکاش کے جنگل میں
تاروں کا ساون چھایا ہے
اور چاند نے روپ دکھایا ہے
میں کیسے کہوں اب کوئی نہیں، کوئی بھی نہیں؟

('نادار'، میرا جی)

یہ آٹھ مصرعے، جدید نظم کی دنیا میں داخل ہونے کا دروازہ ہیں۔ اکثر لوگ جدید نظم کی دنیا میں کھلنے والے دروازوں کو پہچان لیتے ہیں، ان تک پہنچ بھی جاتے ہیں، مگر انھیں کھولنے، اور اندر کی نیم تاریک دنیا میں داخل ہونے سے ہچکچاتے ہیں؛ شاید اس لیے کہ یہ دروازے محض قدموں کی چاپ سے کھلتے ہیں، نہ دستک سے؛ انھیں خود کھولنا پڑتا ہے۔ کسی بھی نئے دروازے کو خود کھولنا، اندیشہ ناک عمل ہے: ایک آرٹ ہے، ایک احتیاط طلب تیکنیک ہے، اور ایک ذمہ داری ہے۔ جدید نظم کی قرأت بھی اندیشہ ناک ہے، ایک آرٹ، ایک تیکنیک اور ذمہ داری ہے۔ اکثر لوگ جدید شاعری کے دروازے کے ضمن میں پرانے طریقے استعمال کرنا چاہتے ہیں؛ وہ چاہتے ہیں کہ جوں ہی قدم رنجہ فرمائیں، ان کی مانوس آہٹ سے دروازہ وا ہو جائے، یا جیسے ہی وہ دستک

دیں، آگے ان کے استقبال کے لیے کوئی شخص حاضر ہو، ان کا ہاتھ پکڑ کر انھیں اندر کی پر تکلف، آرائشی دنیا میں لے جائے۔ جدید نظم ایک ایسی میزبان نہیں جو آپ کی پر تکلف ضیافت کا اہتمام کرے۔ وہ سرے سے میزبان ہی نہیں۔ وہ آپ کی ہم سفر بننے کا ایک ایسا امکان رکھتی ہے، جسے آپ نے خود بروے کار لانا ہے۔ اور ہم سفر بھی ایسی کہ بیش تر اس دنیا کے سفر پر نکلتی ہے، جس میں "اب، تنہائی، دن میں شام، رات میں دن، نور کا مٹنا، آگ کا بجھنا، آسمان کی سنسان ہمراہی، موہوم کی فراوانی جیسی چیزیں ہیں"۔ جدید نظم کی دنیا میں ظلمت ہے، سائے ہیں، ویرانی ہے، بیگانگی ہے۔ آدمی کی تقدیر محض یہ نہیں کہ وہ ان کا تنہا سامنا کرے، بلکہ ان کے خلاف جدوجہد میں مصروف رہے، قطع نظر اس کے کہ اسے کامیابی و عظمت ملتی ہے کہ نہیں۔ جدید شاعر خود کو ابتدا یا انتہا میں نہیں، وسط میں دریافت کرتا ہے۔ ابتدا ماضی ہے، اور انتہا مستقبل ہے، جب کہ وسط زمانۂ حال ہے۔

اس بات کا عام طور پر خیال نہیں کیا جاتا کہ جدید ادب کا مطالعہ ایک آرٹ، اور ایک تیکنیک ہے؛ جدید نظم خود ایک آرٹ ہے، مگر اس کا آرٹ ہونا مشروط ہے قاری کی شرکت سے، اور ایسی شرکت جو بہ یک وقت جذباتی اور علمیاتی ہو۔ جدید نظم اس وقت تک نہیں کھلتی، جب تک اس کی علمیات یعنی اس کے فلسفۂ آرٹ کا علم نہ ہو اور اس فلسفۂ آرٹ اور اسے نظم میں بروے کار لانے کے طریقے کے ساتھ ہم دلی (Empathy) کی کیفیت نہ ہو۔ اس لحاظ سے جدید نظم، غنائی شاعری سے مختلف ہے، جس کی علمیات سے آگاہ ہوئے بغیر بھی، آپ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایک سطح پر یہ ادب و آرٹ کی عمومی شرط ہے کہ جب تک قارئین اپنے اعتقادات کے نظام کو معطل نہ کریں، اور فن پاروں کے حضور تسلیم کی خو کا مظاہرہ نہ کریں، وہ ان سے جمالیاتی بغل گیری میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ کلاسیکی عہد تک یہ شرط، ادب کے قارئین کے اجتماعی شعور کا حصہ بنی ہوئی تھی، اور اسے باور کرانے کی ضرورت پیش نہیں آتی تھی، لیکن جدید عہد اجتماعی شعور سے انقطاع سے عبارت ہے۔ سادہ لفظوں میں آپ کو جدید نظم کے مطالعے کے لیے کلاسیکی شعریات اور اس کے اصولوں کو حکم بنانے سے گریز کرنا ہے، اور جدید نظم کی شعریات اور جدید عہد کی علمیات میں جذباتی شرکت کرنا ہے۔ چوں کہ اکثر لوگ کلاسیکی شاعری کی توقعات سے، جدید نظم کا مطالعہ کرتے ہیں، اس لیے وہ اس کا دروازہ کھولنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔

جدید نظم کی شعریات جس علمیات سے طلوع کرتی ہے، اسے نطشے کی زبانی سنیے:

ہاں، یہ "میں" مع اپنی مخالفت اور گھبراہٹ کے اپنے وجود کا اظہار
بے حد ایمان داری سے کرتا ہے؛ یہ "میں" جو پیدا کرنے والا ہے اور
ارادہ رکھنے والا اور قدر و قیمت دینے والا ہے اور جو ہر چیز کا پیمانہ ہے اور

قیمت اور یہ بے حدایمان دار وجود یعنی ''میں'' اس وقت بھی جسم کو یاد کرتا
ہے اور اس کا خواہش مندرہتا ہے، جب کہ وہ شاعری کرتا ہے اور بھٹکتا
ہے اور شکستہ بازوؤں سے پھڑ پھڑاتا ہے(۱)۔

اصل یہ ہے کہ جدید شاعر خود کو دیوتاؤں سے خالی دنیا میں پاتا ہے۔ دنیا، دیوتاؤں سے خالی ہے تو تقدیس، پرستش، فرماں برداری، مطلق اقدار، طاقت کے واحد مرکز کے تصور سے بھی خالی ہے۔ واضح رہے کہ جدید شاعر دیوتاؤں کے وجود و عدم وجود کے بارے میں متشکک نہیں ہوتا۔ وہ دیوتاؤں کے تصورِ کائنات کے منسوخ ہو چکنے میں یقین رکھتا ہے۔ اس یقین ہی میں اس کی آزادی کا بیج ہے۔ وہ قدیم کی راکھ سے پیدا ہونے والی چنگاری کی مانند ہے۔ وہ ایک معمائی وجود ہے! اس کا ہونا ایک معمول کی بات نہیں؛ ایک سادہ منطق نہیں۔ اس کا ہونا سادہ منطق اور معمول کی زندگی کے لیے للکار ہے۔ اس کی دنیا میں کچھ ممنوع نہیں؛ کوئی خیال ممنوع نہیں، کوئی احساس ممنوع نہیں، کوئی تجربہ ممنوع نہیں، کوئی خاص اسلوب ممنوع نہیں اور کوئی ہیئت ممنوع نہیں؛ شرط یہ ہے کہ ان سب کو اس کی تائید و توثیق حاصل ہو۔ وہ اپنی شعری دنیا میں کسی ایسی شے کو ظاہر ہونے کا موقع نہیں دینا چاہتا، جس پر اس کے دست خط نہ ہوں؛ خواہ وہ شے اس کے وجود کو تار تار کرتے ہوئے، اس کے تصورات کی دنیا کے بخیے ادھیڑتے ہوئے، یعنی خود اس کی بقا کے لیے خطرہ بنتے ہوئے ظاہر ہونے پر اصرار کرے۔ حقیقی جدید شاعر کی شخصی بقا کا سوال، اس کی شاعری کی بقا کے سوال سے بڑا نہیں ہوتا۔ شاعری اس کے لیے مذہب بن جاتی ہے۔ بعض ابتدائی جدید شاعروں نے شاعری کو روایتی مذہب کا متبادل سمجھا(۲)۔ یعنی شاعری کی مدد سے اس خلا کو پر کرنے کا عزم کیا، جو روایتی مذہب میں گہری تشکیک کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ اس طور جدید شاعری، نفس انسانی کے انھی مطالبات سے سیکولر پیرائے میں مخاطب ہونے کی اہلیت کا دعویٰ رکھتی ہے، جن سے روایتی مذہب مخاطب ہوا کرتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ جدید شاعری انسانی ہستی کے انتہائی بنیادی معنی تک پہنچنے کی کوشش ہے، مگر ایک دبدھا یہ ہے کہ یہ کوشش دیوتاؤں، یا ان کے نمائندوں کے بغیر ہے۔ جدید شاعر ایک دیوتا کی مانند انسانی ہستی کے معنی کا سوال اٹھاتا ہے، مگر اس کے لیے جس تشویش، جس آرزومندی کا مظاہرہ کرتا ہے، وہ انسانی ہے؛ نیز اس کے لیے جن وسائل سے رجوع کرتا ہے، وہ اپنی نہاد میں بشری ہیں۔ جدید شاعری ایک فانی انسان کی دیوتائی جست ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جو جدید نظم کی تنقیدی بحث میں کم ہی زیر بحث آتا ہے۔ حالاں کہ فانی و بشری خصوصیات کے ہوتے ہوئے، دیوتائی عزائم ایک غیر معمولی پیراڈاکس کو پیش کرتے ہیں (اس پر گفتگو آگے آرہی ہے)۔

جدید شاعر کو یقین حاصل ہے کہ اس کے پاس اپنی نظم کے سلسلے میں کوئی بھی فیصلہ کرنے کا وہی

اختیار ہے، جو ایک دیوتا کے پاس اپنی کائنات کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ وہ نظم کو اپنی خلق کی ہوئی کائنات سمجھتا ہے، اور اس پر خدا کی مانند تصرف کرنا چاہتا ہے۔ اختر احسن نے 'نئی شاعری کا منشور' میں لکھا ہے: ''[نیا شاعر] کسی ضابطے یا فارمولے کا محکوم نہیں۔ وہ تو خود سب سے بڑا نظم وضبط ہے۔ وہ سب سے بڑا خدائے بزرگ و برتر ہے۔ اس لیے اس کو کسی اور کے آگے سجدہ جائز نہیں''(۳)۔ گویا جدید شاعر لحۂ تخلیق میں خود کو کبریائی خصوصیات کا مالک تصور کرتا ہے۔ وہ شاعری کے ضابطے اور قوانین کہیں سے مستعار لینے میں یقین نہیں رکھتا؛ انھیں خود وضع کرتا ہے، اور اپنے ہی وضع کردہ قوانین کی شکست کرتا ہے، کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ قوانین کی اساس قابل شکست ہے، اور وہ دیوتائی خصوصیات کا مالک ہے۔ علاوہ ازیں چوں کہ وہ اپنے آپ کو کبریائی خصوصیات کا مالک سمجھتا ہے، اس لیے وہ تنہا بھی ہے۔ اس کی تنہائی: وجودی، ذہنی، تخیلی اور جذباتی ہے؛ وہ کئی سطحوں پر خود کو تنہا پاتا ہے۔ وہ اس لیے تنہا ہے کہ وہ جس تجربے سے گزرتا ہے، اس میں کسی کو شریک نہیں پاتا؛ اس کا کلام خود سے ہوتا ہے؛ وہ جس شے کا تجربہ کرتا ہے، اس شے سے خود کو الگ محسوس کرتا ہے؛ وہ جس زبان میں تجربہ ظاہر کرنے کا ارادہ کرتا ہے، اسے اپنے تجربے کے لیے ناکافی اور اجنبی پاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ دنیا کا تصور خالی کینوس کی طرح کرتا ہے۔

جدید شاعر کے لیے خلا ایک فنتاسی نہیں، حقیقت ہے، اور حقیقت بھی پہلو دار! اس حقیقت کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ 'خلا' یا خالی کینوس کی طرح دنیا، مسلسل آدمی کو اپنی طرف متوجہ رکھتی ہے۔ خالی پن ایک لمحے کے لیے ہمارا دھیان کسی اور جانب منتقل نہیں ہونے دیتا۔ خلا میں کوئی شے نہیں، مگر اس کی جذباتی اپیل شے سے بڑھ کر ہے۔ خلا، خاموشی کی مانند آدمی سے، ایک مختلف اسلوب میں مخاطب ہوتا ہے۔ جدید شاعری نے جس خلا کا تجربہ کیا، اس کے چند پہلو راشد کی نظم 'خلا پر نہ ہوا' میں ظاہر ہوئے ہیں۔ پوری نظم پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔

ذہن خالی ہے
خلا نور سے یا نغمے سے
یا نکہت گم راہ سے بھی
پر نہ ہوا
ذہن خالی ہی رہا
یہ خلا حرف تسلی سے
تبسم سے

کسی آہ سے بھی پر نہ ہوا
اک نفی لرزش پیہم میں سہی
جہد بے کار کے ماتم میں سہی
ہم جو نارس بھی ہیں غم دیدہ بھی ہیں
اسی خلا کو
(اسی دہلیز پہ سوئے ہوئے
سرمست گدا کے مانند)
کسی مینار کی تصویر سے
یا رنگ کی جھنکار سے
یا خوابوں کی خوشبوؤں سے
پر کیوں نہ کریں؟
کہ اجل ہم سے بہت دور
بہت دور رہے؟
نہیں، ہم جانتے ہیں
ہم جو نارس بھی ہیں غم دیدہ بھی ہیں
جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں
کس لیے نور سے یا نغمے سے
یا حرف تسلی سے اسے ''جسم'' بنائیں
اور پھر موت کی وارفتہ پذیرائی کریں؟
نئے ہنگاموں کی تحلیل کا در باز کریں
صبح تکمیل کا آغاز کریں؟

خاموشی اپنی تفسیر چاہتی ہے، خلا بھی اپنے پر کیے جانے کا مطالبہ کرتا ہے، خاص طور پر اس وقت جب خاموشی ہولناک ہو، اور خلا وحشت انگیز ہو۔ خاموشی اور خلا کا حقیقی تجربہ، ان سب کے لیے ہولناک ہوسکتا ہے، جن کا یہ دونوں انتخاب نہ ہوں؛ ان پر دونوں کو مسلط کر دیا گیا ہو؛ وہ خود کو گفتگو اور مانوس دنیا سے 'بے خانماں کیے گئے' یعنی Displaced سمجھتے ہوں۔ وہ جلد سے جلد گفتگو اور مانوس دنیا میں لوٹنا چاہتے ہیں؛ وہ

خاموشی کی تفسیر کر کے، کلام سے اپنی دوری کا غم مٹانا چاہتے ہیں، اور خلا کو پر کر کے اپنی مانوس دنیا میں واپس آنا چاہتے ہیں۔ وہ خاموشی کی آواز نہیں سنتے، خاموشی کو اپنی آواز سے بدل دینا چاہتے ہیں؛ اور خلا کو نور، نغمے یا نکہتِ گم راہ سے پر کرنا چاہتے ہیں۔ اگر ہم غیر استعاراتی زبان استعمال کریں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید انسان نے دیوتاؤں، مطلق اقدار، روایت کی اتھارٹی سے خالی دنیا کا جب تجربہ کیا تو اوّل اوّل اپنی جبلت کو آزاد محسوس کیا۔ جدید انسان نے اپنی جبلی خواہشوں کی تسکین سے اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کی، مگر یہ خلا پر نہ ہوا۔ یہیں اسے یہ علم ہوا کہ جدید دنیا میں جو خلا پیدا ہوا ہے، وہ ابدی ہے، اسے موت نہیں آ سکتی۔ دوسرے لفظوں میں جب خلا کو نور، نغمے، حرف تسلی، تبسم یا آہ سے بھرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو دراصل اس خلا کے خاتمے یا موت کا اہتمام کیا جاتا ہے، مگر خلا نہیں بھرتا؛ بصیرت، نغمہ، گیت، رقص، مذہب، رفاقت، اور چیخ پکار کوئی شے خلا کو نہیں بھر سکتی۔ چناں چہ جدید انسان، نارس اور غم دیدہ ہے۔ جدید انسان کی تقدیر یہ ہے کہ وہ 'لرزش پیہم میں رہنے والی نفی' کا تجربہ کرے؛ خلا، نفیِ پیہم ہے۔

اس میں شک نہیں کہ خلا، ہول ناک اور دہشت انگیز ہے، لیکن امکانات سے لبریز بھی ہے، تاہم صرف ان کے لیے جو اسے اپنی تقدیر کے طور پر قبول کر لیتے ہیں، اور اس کی ملکیت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کے لیے خلا، غیر نہیں ہوتا۔ وہ خلا کے خاتمے کی کوشش نہیں کرتے، اس کی ناگزیریت کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ خلا کو اپنی جبلت کی آزادی کی رزم گاہ نہیں بناتے، اس کے خالی پن میں سفر کرتے ہیں۔ وہ دیوتاؤں سے خالی دنیا، مطلق اقدار سے خالی دنیا، روایت کی اتھارٹی سے خالی دنیا میں اپنی قوتِ ایجاد کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں جدید نظم سیاسی طور پر کافی خطرناک ہو جاتی ہے۔ عام طور پر جدید نظم کو 'غیر سیاسی و غیر سماجی' کہا گیا ہے، اور اس لیے کہا گیا ہے کہ اس میں واضح، قطعی انداز میں سیاست پر کم ہی گفتگو ملتی ہے، لیکن جب جدید نظم یہ کہتی ہے کہ وہ ایک ایسے 'خلا' میں سے کلام کرتی ہے، جو کسی شے سے پُر نہیں ہوتا تو وہ طاقت و استحکام کی سب صورتوں کی نفی و انکار کرنے لگتی ہے۔ یوں جدید نظم واضح سیاسی مؤقف اختیار کرنے کے بجائے، اس بنیاد پر ضرب لگاتی ہے جس پر سیاسی طاقت اور اس کی مختلف صورتیں استوار ہوتی ہیں۔ بنیاد کا انکار، مظاہر پر تنقید سے کہیں خطرناک اور دہشت انگیز ہوتا ہے۔ اس قدر دہشت انگیز کہ خود شاعر یا نظم کے متکلم اسے پُر کرنے کی عجلت کرنے لگتے ہیں، یعنی سیاسی مظاہر پر لکھنے لگتے ہیں۔

واضح رہے کہ خلا کو بھرنے کی کوشش دراصل خلا سے پہلے کی صورتِ حال، یعنی ماضی کی طرف واپسی کی کوشش ہے۔ (جدید شاعری میں ہمیں یہ کوشش دو سطحوں پر ملتی ہے۔ ایک سطح وہ ہے جہاں کلاسیکیت،

ماضی، روایت، اساطیر، اتھارٹی کے احیا کی سعی کی گئی ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جہاں کلاسیکیت، ماضی، روایت، اساطیر کی علامتوں کی کایا کلپ کردی گئی ہے؛ ان کے سگنی فائیڈ بدل دیے گئے ہیں)۔ جب کہ 'خالی دنیا' میں سفر اپنی تنہائی کو اپنی تقدیر کے طور پر تسلیم کرنا ہے، اور اپنے عصر کی یگانہ حسیت کا اثبات ہے؛ نیز لمحہء حال کو سب سے بڑی زمانی صداقت کی صورت قبول کرنا ہے۔ یہ، اب، یہاں، اس وقت ..... جدید نظم کی شعریات میں کلیدی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔

جدید شاعری کا نقطہء کمال 'ایک مکمل نئے خیال کی ایجاد کی آرزو' ہے۔ نیا خیال ایجاد کرنا دیوتائی کارنامہ ہے۔ جدید شاعر اس کے لیے اپنے شعور کی آخری حدوں تک جانے سے گریز نہیں کرتا؛ شعور کی آخری حدیں لاشعور سے جا بھڑتی ہیں۔ لہٰذا جدید شاعر نئے خیال کی ایجاد کے لیے شعوری و منطقی صلاحیت اور لاشعور اور خواب کو بہ یک وقت بروے کار لاتا ہے۔ جدید شاعر تعقل اور وجدان کی روایتی درجہ بندی منسوخ کرتا ہے۔ اس کی نظم میں ایک طرف فلسفیانہ و سائنسی تصورِ کائنات ہے، اور دوسری طرف اساطیر کی طرف جھکاؤ ہے۔ اس کی نظم باور کراتی ہے کہ شاعری جس انسانی حقیقت کو پیش کرتی ہے، وہ تضادات کی حامل ہے؛ وہ انسانی فہم کے لیے ایک عظیم چیلنج ہے، ان معنوں میں کہ ایک ہی شے آدمی کو بہ یک وقت رلا سکتی ہے اور ہنسا سکتی ہے، ایک ہی لمحے میں آدمی موت کی تاریکی میں زندگی کا نور دیکھ سکتا، اور زندگی کی ظلمت میں موت کو ایک روشنی کی صورت دیکھ سکتا ہے (بہ قول میراجی: زندگی محبوب ہے پھر بھی دعائیں موت کی / مانگتا ہے دل مرادن رات کیوں)؛ وہ اپنے جنسی تجربے میں سیاسی بیانیوں کی چاپ محسوس کر سکتا ہے، اور حقیر، معمولی، پیش پا افتادہ چیزوں کو عظیم جمالیاتی تجربے کی بنیاد بنا سکتا ہے۔ جدید شاعری کے بہترین نمونے آج بھی انسانی فہم کے لیے چیلنج بنے ہوئے ہیں۔

علاوہ بریں جدید شاعر کے لیے نیا خیال ایک کھیل نہیں۔ اس کے لیے یہ عمل، ایک انتہائی سنجیدہ اور انسانی پیمانے پر بلند سرگرمی کا مفہوم رکھتا ہے۔ اس کے بغیر وہ نہ تو یہ دریافت کر سکتا ہے کہ اس کی دسترس میں کس نوع اور درجے کی صلاحیتیں ہیں، اور نہ ہی وہ نئے خیال کی تخلیق میں اپنی بہترین صلاحیتیں جھونک سکتا ہے۔ وہ فقط خیال و احساس کے نئے پن کی لذت ہی محسوس نہیں کرتا، ایجاد کی لذت بھی محسوس کرتا ہے۔

چوں کہ جدید شاعر، خدا ہی کی مانند اپنے خیال کے خالق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے، اس لیے وہ اپنے خیال کے اہم یا غیر اہم ہونے، بجا یا بے جا ہونے، یا اس کے معنی و معنویت کی سند ماضی اور روایت سے نہیں لیتا۔ وہ ماضی کو اپنے اور اپنے زمانے، اور اپنی نظم اور اس میں پیش ہونے والے خیال کے لیے غیر مؤثر سمجھتا

ہے۔ جدید شاعر کے پسندیدہ موضوعات میں سے ایک موضوع موت ہے..... ماضی و روایت کی موت! اختر الایمان کی نظم 'مسجد' کا یہ بند روایت کے سرچشموں کے خشک ہو جانے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

آ چکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام
کوہ و در اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے گی بنیاد
کھوگئی دشت فراموشی میں آوازِ خلیل

جدید شاعر کو شدید اصرار ہوتا ہے کہ اس کی نظم کا مطالعہ، خود اس کی نظم کی رُو سے کیا جائے؛ وہ ماضی، لغت، روایت کو اپنی نظم سے بارہ پتھر دور رکھنے پر زور دیتا ہے۔ راشد کے مطابق: ''میراجی کو حل کرنے کے لیے میراجی کے کلام ہی سے اس کی کلید تلاش کرنا ضروری ہے (۴)۔'' گویا جدید شاعر، نظم کی اپنی خود مختار دنیا میں یقین رکھتا ہے۔

☆☆

اب تک ہم نے جدید نظم سے متعلق چند بنیادی باتیں کہنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے اکثر باتیں جدید شاعری کی تنقید میں عموماً پیش کی جاتی رہی ہیں۔ ہم نے کچھ ایسی نظموں کے ٹکڑے بھی پیش کیے، جو بڑی حد تک جدید نظم سے متعلق مذکورہ بنیادی باتوں کی تائید کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس مقام پر یہ واضح کرنا مناسب ہوگا کہ جب ہم 'جدید نظم' کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے شاعری کی ایک خاص صورت بھی مراد لیتے ہیں، اور ایک کلامیہ (ڈسکورس) بھی۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کا احساس فی الفور نہیں ہوتا۔ تاہم جیسے ہی ہم 'جدید نظم' پر غور کرنا شروع کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں کچھ نظموں کے متن اور ان نظموں سے متعلق کچھ تصورات ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ آگے جب ہم مزید گہرائی میں، نظمیہ متن اور اس کے تنقیدی تصور پر غور کرتے ہیں تو معلوم پڑتا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے مساوی نہیں ہیں۔ ہر جگہ نظم کا متن، جدید نظم کی تنقید کی ہو بہو نقل نہیں بنتا نظر آتا۔ یعنی ضروری نہیں کہ جدید نظم میں ہمیں وہ سب کچھ ملے جو جدید نظم کے تنقیدی کلامیے میں پیش کیا گیا ہے۔ تسلیم کیا جانا چاہیے کہ جدید نظم کے کلامیے کے بغیر جدید نظم کو سمجھنا مشکل ہے؛ اس کے جواز تک پہنچنا دشوار ہے، (جیسا کہ ہم گزشتہ سطور میں ہم اس بات پر اصرار کر آئے ہیں) مگر یہ بھی درست ہے کہ جدید نظم کا تنقیدی کلامیہ، جدید نظم سے کئی باتوں کا آرزو مندانہ تقاضا کرتا ہے؛ یوں بھی تنقید بلند، مثالی اور آدرشی تصورات کو پیش کرتی آئی ہے۔ دوسری طرف ہر کلامیہ اپنے اساسی مفروضے کی طرف مسلسل پلٹنے کا میلان رکھتا ہے، اور بار بار اسے باور کرانے کی کوشش کرتا ہے؛ اس دوران میں وہ اس موضوع [یہاں مراد نظم ہے] کے

بعض پہلوؤں کو نظر انداز کرتا ہے، اور بعض کو دباتا ہے، جس پر وہ استوار ہوتا ہے۔اس کے نتیجے میں خود نظم اور اس کی تنقید میں کچھ نہ کچھ فاصلہ، اور بعض صورتوں میں مغائرت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔تنقید کا تعقلی عمل جن مثالی و آدرشی باتوں پر اصرار کرتا ہے، وہ تخلیق کے تخیلی عمل میں کسی اور طرح ظاہر ہو سکتی ہیں، یا ظاہر ہونے سے انکار بھی کر سکتی ہیں۔سوال یہ ہے کہ اس مسئلے کا حل کیا ہے؟ جو لوگ ہر مسئلے کا آسان حل تلاش کرنے کے عادی ہوتے ہیں، وہ یہی کہیں گے کہ تنقید، تخلیق کی ہستی کا راز پانے ہی سے قاصر ہے، لہٰذا اسے مسترد کر دینا چاہیے۔سب آسان حل بالآخر گمراہ کن ثابت ہوتے ہیں۔اس مسئلے کا اصل حل یہ ہے کہ کلامیے یا تنقید اور موضوع یا نظم میں مسلسل مکالمہ ہوتا رہے، تاکہ ایک طرف تنقیدی کلامیہ اپنی موضوعیت کا شکار ہو کر نہ رہ جائے، اور دوسری طرف نظم محض جنگل میں ناچا مور کس نے دیکھا کی مثال بن کر نہ رہ جائے۔علاوہ ازیں نظم سمیت تخلیق کی سب صورتیں، جن عظیم رازوں کی امین ہوتی ہیں، ان سے کھلا ڈلا مکالمہ کیا جانا چاہیے۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جدید نظم کا مطالعہ، جدید نظم کے تنقیدی تصورات کی روشنی میں بلاشبہ کیا جانا چاہیے، مگر یہ بھی دیکھا جانا چاہیے کہ کہاں نظم کا تنقیدی تصور، نظم کے متن کی ترجمانی کرتا ہے، اور کہاں صرف اپنی ہانکتا ہے، اور کہاں نظم کے متن کی ان تہوں کو کھولتا ہے، جنھیں کسی اور طریقے سے کھولنا ممکن نہیں۔

جدید نظم کے تنقیدی کلامیے میں بعض کھانچے اور مغالطے تھے۔انھیں آج، یعنی مابعد جدید عہد میں ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔پہلا مغالطہ یہ تھا کہ جدید شاعر جب دیوتاؤں سے خالی دنیا کا تصور کرتا ہے، تو وہ مرکز کی نفی کرتا ہے۔اصل یہ ہے کہ جدید شاعر 'مرکز' کی نفی نہیں کرتا تھا، بلکہ 'مابعد الطبیعیاتی مرکز' کی نفی کرتا تھا۔وہ مابعد الطبیعیاتی مرکز کی جگہ خود کو مرکزی مقام تفویض کرتا تھا۔لہٰذا یہ مرکز کی نفی نہیں، مرکز کی تبدیلی تھی۔مرکز کی تبدیلی سے اس نے گمان کیا کہ وہ دیوتا بن گیا ہے؛ اپنی بشری سطح سے دست کش اور بلند ہو گیا ہے۔لیکن یہ ایک مغالطہ تھا۔دیوتا بننے کے لیے، اپنی انسانی خصوصیات کی نفیِ کامل بھی درکار تھی۔دیوتا بننے کی آرزو ہی اس کے دیوتا بننے میں رکاوٹ تھی۔آرزو، اس کی انسانی نہاد برقرار رکھتی تھی۔دیوتا آرزو نہیں کرتے، آرزو کرنے والی مخلوق تخلیق کرتے ہیں۔میر نے کیا زبردست بات کہی تھی!

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کردیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

بایں ہمہ نشان خاطر رہے کہ دیوتا بننے کی آرزو، خودی کے اس نشے سے مختلف تھی، جس کے بارے میں یگانہ نے ایک عمدہ شعر کہا ہے: خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا/ خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا۔خودی یعنی خدائی برتری کا نشہ جلد ہرن ہو جاتا ہے۔جدید شاعر کے یہاں خودی کا تکبر نہیں، دیوتائی خصوصیات یعنی

دیوتاؤں کی طرح تخلیق کرنے کا اعتماد تھا۔جدید شاعر مابعد الطبیعیاتی مرکز کی نفی سے، خود کو کبریائی خصوصیات کا حامل تصور کرتا تھا۔جدید شاعر کے اس اعتماد میں بھی ایک رخنہ تھا۔کبریائی خصوصیات کا مطلب خدا کی طرح تخلیق کرنا تھا۔بادی النظر میں یہ ایک سحر انگیز تصور ہے کہ آدمی خدا کی طرح تخلیق کر سکتا ہے؛ یہ سحر انگیز تصور اپنے اندر ایک نفسی قوت بھی رکھتا ہے، اور اس قوت کی بدولت ہی جدید شاعر نے نئی ہیئتوں، نئی زبان، نئے خیالات، محسوسات کی نئی دنیا ایجاد کرنے کا بیڑہ اٹھایا، لیکن دیکھنے والی بات یہ ہے کہ خدا کی مانند تخلیق کرنے کا ٹھیک ٹھیک مطلب کیا ہے؟.....خدائی تخلیق کسی شے پر منحصر نہیں؛ نہ مواد پر، نہ کسی مثال پر، نہ کسی مددگار پر؛ خدا کوئی بھی شے عدم سے وجود میں لا سکتا ہے۔جدید شاعری کے ڈسکورس میں یہ مفروضہ موجود تھا کہ شاعر، خدا کی مانند اپنی تخلیق میں کسی پر انحصار نہیں رکھتا؛ نہ ماضی پر، نہ روایت پر، نہ کسی پیش رو پر، نہ دیگر متون پر، نہ لغت پر۔جدید شاعر ان سب کے بغیر نہ صرف شاعری تخلیق کر سکتا ہے، بلکہ خدائی تخلیق کی مانند عظیم و بے مثل شاعری تخلیق کر سکتا ہے۔جدید شاعری میں قطعی نئی جمالیات وضع کرنے، یکسر نئی ہیئت وجود میں لانے، ایک مکمل طور پر نئی شعری زبان خلق کرنے (جس کے معانی خود اسی زبان میں مضمر ہوں) اور نامعلوم کو معلوم بنانے جیسے تصورات مذکورہ مفروضے کی دین ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک عظیم الشان چیلنج اور سحر انگیز مفروضہ تھا۔تاہم اصل چیلنج قطعی نئی جمالیات وضع کرنا نہیں تھا، اصل چیلنج خدا کی مانند تنہا رہتے ہوئے نئی جمالیات وضع کرنا تھا۔گویا اپنی تنہائی کو خدائی یکتائی تک لے جانا تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ یہ مفروضہ اپنی خود شکنی کا سامان خود اپنے اندر رکھتا تھا۔آدمی، خدا کے برعکس، ماضی رکھتا ہے؛ یعنی باپ دادا رکھتا ہے۔آدمی باپ دادے سے بغاوت کر سکتا ہے، مگر ان کے ہونے اور ان کے جینیاتی، ثقافتی اور نشانیاتی اثرات کے موجود ہونے سے انکار نہیں کر سکتا (لاشعوری پیچیدگیاں، اڈ، اس کے علاوہ ہیں)۔اسی حقیقت نے جدید شاعر کے لیے آزادی کو سب سے بڑا مسئلہ بنا دیا؛ یعنی یہ کہ وہ کیوں کر ماضی و روایت پر انحصار کا خاتمہ کرے؛ اسے ماضی و روایت اپنی شخصی و موضوعی خود مختاری کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ نظر آتے تھے۔دوسرے لفظوں میں اسے ماضی سے پیچھا چھڑانے کے لیے، ماضی کے خلاف کوشش درکار تھی۔مخدوم محی الدین کی نظم 'باغی' کا مصرع ہے: 'برق بن کر بت ماضی کو گرانے دے مجھے'۔گو یہ چنگھاڑتا ہوا مصرع ہے مگر جدید شاعر (اور یہاں جدید و ترقی پسند شاعر ہم خیال ہیں) کی اس حسیت کی ترجمانی کرتا ہے جو ماضی شکنی سے عبارت ہے۔جدید شاعری میں تخریب کا اچھا خاصا عنصر تھا؛ ماضی و روایت کی تخریب، مانوس زبان کی تخریب، معمول کے تصورات کی تخریب، اقتداری بتوں اور علامتوں کی تخریب۔جدید نظم کی شعریات نے شاعر کو یقین دلایا تھا کہ جب تک وہ ہر معلوم، مستحکم، مانوس، معمول کی تخریب نہیں کرے گا، نئے کو وجود میں

نہیں لا سکے گا۔ اس یقین نے ایک طرف کئی شاعروں کو گم راہ کیا تو بعض شاعروں کو ایک نئی دنیا کی تعمیر کے قابل بھی بنایا۔ ہمیں یہ کہنے میں قطعاً باک نہیں کہ جدید شاعری میں ناکامی کے امکانات، کامیابی کے مقابلے میں زیادہ تھے؛ تخریب آسان تھی کہ صرف انکار کی جرأت چاہیے تھی، یا مضحکہ اڑانے کی عادت درکار تھی مگر نئی شعری دنیا کی تخلیق کے لیے ایک لمحے میں وقت کی اس قوت کو مرتکز کرنے کی ضرورت تھی، جو تاریخ و روایت کے افقی پھیلاؤ میں اپنا اظہار کرتی تھی؛ نیز شخصی شعور کی حدوں کو پھیلاتے ہوئے، اسے انسانی شعور تک لے جانے کی ضرورت تھی۔ ناکام جدید شاعروں نے اپنی سوانح کو نظم بنانے کی کوشش کی، یا ایک لمحاتی تجربے کو اس کے تاریخی افقی پھیلاؤ کے بغیر پیش کرنے کی سعی کی، اور انھیں ایک ایسی زبان میں پیش کیا، جو فقط نامانوس تھی، جو معمول کی نحوی ترتیب کو اس طرح برہم کرتی تھی، جس طرح بچہ غصے میں اپنے سامنے پڑی اشیا برہم کر ڈالتا ہے؛ اس زبان میں وہ نئی ترتیب نہیں تھی، جو نئے خیال کی تخلیق کرتی ہے۔

تخریب کی یہ کوشش ایک بار پھر جدید شاعر کو اپنی بشری نہاد کا احساس دلاتی تھی؛ اسے واپس اس مقام پر لے آتی تھی، جسے اس نے اپنے حساب سے ترک کر دیا تھا؛ یہ مقام کہیں تو محض گزرا ہوا دن ہے، اور کہیں وہ جدید شاعر کی 'اصل' یا اس کا Origin ہے۔ گویا شاعر اپنے تئیں جس ماضی سے جان چھڑا چکا ہوتا ہے، وہ اس کے سامنے آ جاتا ہے۔ اکثر جدید شاعروں نے ببانگ دہل ماضی کا انکار کیا ہے اور ماضی کی ملامت کی ہے، لیکن کچھ شاعر ایسے بھی ہیں، جنھوں نے اس حقیقت کو سمجھا ہے کہ ماضی کا انکار کرنے سے، ماضی کا 'ہونا' ختم نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں ستیہ پال آنند کی نظم 'میں دو جسما' قابل ذکر ہے۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نظم کے متکلم کا جنم، ماضی وحال، دونوں کا مرہون منت ہے۔ اگرچہ یہ ایک سادہ، اور ضرورت سے زیادہ واضح نظم ہے، لیکن اس میں گزرے کل اور آج کو آدمی کے کاندھوں پر منکر نکیر کی طرح موجود دکھایا گیا ہے، نیز ان کے بہ یک وقت ہونے سے پیدا ہونے والی کس مکش کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

آج کا دن اور کل جو گزر گیا یہ دونوں

میرے شانوں پر بیٹھے ہیں

کل کا دن بائیں کندھے پر جم کر بیٹھا

میرے بائیں کان کی نازک لو کو پکڑے

چیخ چیخ کر یہ اعلان کیے جاتا ہے

''میں زندہ ہوں!

بائیں جانب کندھا موڑ کے دیکھو مجھ کو'

آج کا دن جو

دائیں کندھے پر آرام سے پاؤں پھیلا کر بیٹھا ہے

بار بار دھیمے لہجے میں ایک ہی بات دہراتا ہے

''مت دیکھو اس اجل رسیدہ کل کو

جواب کسی بھی دم اٹھنے والا ہے

مجھ کو دیکھو، بات کرو، میں چلتا پھرتا آج کا دن ہوں

سانس کی ڈوری مجھ سے بندھی ہے

کیا لینا دینا ہے اک آسودہ خاک سے ہم جیسے زندوں کو'

دائیں بائیں گردن موڑ کے دونوں کی باتیں سنتا ہوں

گردن میں بل پڑ جاتا ہے

کچھ سستا کر پھر سننے لگتا ہوں ان کی رام کہانی

شاید سچ کہتے ہیں دونوں

ماضی بھلا کہاں مرتا ہے؟

زندوں سے بھی بدتر، یہ مردہ تو ذہن میں گڑا ہوا ہے

جیسے کالے مرمر کی سل کا کتبہ ہو

اور پھر آج کا زندہ پیکر؟

آنے والے کل کے دن تک اس کو میں کیسے جھٹلاؤں؟

کوئی بتائے

میں دو جسما

اپنے دو شانوں پر بیٹھے آج اور کل سے کیسے نپٹوں؟

جدید شاعر کی سعی ماضی کو مارنے کی تھی، یعنی لمحۂ حال میں ماضی کے عمل دخل کو ختم کرنے کی تھی، مگر ماضی نہیں مرتا۔ ماضی کیوں کر لمحۂ حال میں شاعر کے ارادے میں رخنہ ڈالتا ہے، گزرا ہوا کل کیسے صورت بدل

بدل کر آج پر شب خون مارتا ہے، اور اس کے نتیجے میں شاعر وقت کے استبدادی کردار، اور اپنی سعی کی ناکامی کا تماشا کرتا ہے، اسے مابعد جدید عہد کے نظم گوؤں نے بہ طور خاص پیش کیا ہے۔

جدید شاعری میں اپنی اصل کی طرف پلٹنے کا رجحان بلا وجہ نظر نہیں آتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی اصل کی طرف پلٹنے کا رجحان اپنے اندر ایک قسم کی جبریت رکھتا تھا؛ جدید شاعر اپنی اصل کی طرف لوٹنے پر خود کو مجبور پاتا تھا۔ اسی دوران میں اس پر یہ انکشاف بھی ہوا کہ اس کی اصل واقعیت کی حامل ہے، جب کہ خدا بننا ایک فنتاسی ہے۔ اس سب کا اثر جدید شاعری پر پڑا۔ جدید شاعری واقعیت وفنتاسی سے بہ یک وقت عبارت ہے۔ واقعیت: ارضی ہے، بشری ہے، حسی ہے، تاریخی وزمانی ہے؛ جب کہ فنتاسی: ماورائی ہے، تخیلی ہے، جوہر ہے، وقت کی قید سے آزاد ہے۔ جدید نظم میں جتنے پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا منبع یہی ہے۔ پیراڈاکس، محالات کا معنی خیز اجتماع ہے۔ ابرار احمد کی نظم 'میرے پاس کیا کچھ نہیں' کے مندرجہ ذیل تمہیدی مصرعے دیکھیے، جن میں واقعیت وفنتاسی (اپنی استعاراتی معنویت سمیت) کی دو دنیاؤں کا ذکر ہے۔ انھیں پڑھتے ہوئے، آپ محسوس کریں گے کہ جدید نظم میں جب دو الگ الگ دنیائیں، ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں تو ایک نئی 'تخیلی دنیا' وجود میں آتی ہے؛ اس دنیا میں گم شدگی اور بازیافت، حاضر وغیاب، نور وظلمت ایک لمحے کی نوک پر لرزتے محسوس ہوتے ہیں، اور جدید شاعر کے لیے یہ لمحہ آزادی ہے؛ آزادی اس جبریت سے جو اسے اپنی اصل کی طرف لوٹنے کے لیے مجبور کرتی ہے۔

میرے پاس راتوں کی تاریکی میں
کھلنے والے پھول ہیں
اور بے خوابی
دنوں کی مرجھائی ہوئی روشنی ہے
اور بینائی
میرے پاس لوٹ جانے کو ایک ماضی ہے
اور یاد...
میرے پاس مصروفیت کی تمام تر رنگا رنگی ہے
اور بے معنویت
اور ان سب سے پرے کھلنے والی آنکھ
میں آسماں کو اوڑھ کر چلتا ہوں

اور زمیں کو بچھونا کرتا ہوں

تاہم جدید شاعر کی کہانی یہیں ختم نہیں ہوتی۔ چوں کہ جدید شاعری میں اصل کی طرف پلٹنے میں جبریت تھی، اس لیے واقعیت سے اس کا رشتہ بھی ایک نوع کے جبر کا شکار ہے۔ لہٰذا جدید شاعر واقعیت کی دنیا کے خلاف بغاوت کرتا ہے، اور اس سے آزادی چاہتا ہے۔ یہیں جدید شاعر کا ماضی کے ساتھ پیچیدہ رشتہ استوار ہوا۔ جدید شاعر ماضی پر نہ تو اپنا انحصار ختم کر سکا، نہ اس کے ورثے کو اس کی اصل شکل میں قبول کر سکا۔ اس کے پاس یہی راستہ تھا کہ وہ ماضی وروایت کے خلاف اپنی جدوجہد کو، ان پر تنقید کی صورت دے؛ اس سب کا تنقیدی جائزہ لے، جو اسے ورثے میں ملا ہے، اور اسی تنقید کی مدد سے وہ اپنے ماضی کی تشکیل نو کرے؛ وہ ایک ایسا ماضی تشکیل دے، جو 'اس' کا ہو، جسے وہ اپنی ملکیت سمجھ سکے۔

یہاں کچھ دیر رکیے، اور ایک بار پھر ابرار احمد کی نظم پر توجہ کیجیے: راتوں کی تاریکی میں کون سے پھول کھلتے ہیں؟ اگر کلاسیکی شعریات کی رو سے دیکھیں تو لگے گا کہ محبوب پھول بن کر نظم کے متکلم کی راتوں میں کھلتا اور کھُلتا ہے، لیکن جدید نظم کی شعریات اس طرح کی سامنے کی باتوں کی گنجائش نہیں رکھتی۔ جدید شعریات میں اشارے خود متن میں مضمر ہوتے ہیں۔ لہٰذا مذکورہ سوال کا جواب، نظم ہی کے اگلے مصرعے میں ہے۔ 'اور بے خوابی'۔ بے خوابی ہی رات کی تاریکی میں کھلنے والا پھول ہے۔ بے خوابی محض جدید عہد کا ایک عارضہ نہیں، (لاشعور اور ماضی کی) تاریکی کا سامنا کرنے، کرب بھوگنے، اور روشنی کے کسی ننھے سے نکتے کی تخلیق کا استعارہ بھی ہے۔ نظم کے اگلے مصرعوں میں مذکور: مرجھائے دنوں کی روشنی، لوٹ جانے کو ماضی اور یاد..... یہ سب بے خوابی کے پھول کی پتیاں ہیں۔ یعنی نظم کا متکلم راتوں کی تاریکی میں جاگتا ہے، مگر اس کا دھیان خود رات، اِس لمحے، اب سے زیادہ ماضی کی طرف ہے۔ بہ ہر کیف، یہ ایک ایسا پھول ہے، جو ماضی کی تشکیل نو کا استعارہ ہے؛ ایک ایسا نو تشکیل شدہ ماضی جو بے معنویت اور 'پرے کھلنے والی آنکھ' جیسی دو متضاد چیزوں کو جنم دیتا محسوس ہوتا ہے۔

جدید شاعر ماضی پر تنقید سے متبادلات کی دنیا میں داخل ہوتا ہے۔ تسلیم کرنا ہوگا کہ جدید شاعری نے یہ امکان پیدا کیا کہ ماضی وروایت کی نئی نئی صورتیں وضع کی جا سکتی ہیں؛ یعنی ماضی ایک بوجھ نہیں جس سے ہمارے کندھے جھک جائیں، اور ہم کبڑوں کی طرح زندگی بسر کریں۔ ماضی میں یہ قوت ہے کہ وہ ہمیں تبدیل کرتا ہے؛ جدید شاعر نے ماضی کی اس قوت کو خود ماضی کے خلاف استعمال کیا۔ یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ ماضی کی تشکیل نو، انگاروں سے کھیلنے کا عمل ہے۔ جدید نظم سے پہلے ماضی کی تشکیلِ نو کا کام استعمار کا رشروع کر چکے تھے۔ انھوں نے برصغیر کے ماضی کی تشکیلِ نو کی تھی؛ یہاں کے باسیوں کی نئی قومی شناختیں تشکیل دیں، اور

بعدازاں جب یہی شناختیں قبول کرلی گئیں تو وہ کبھی نہ ختم ہونے والی جنگ و جدل کا باعث بنیں؛ بھگتی کی روایت کی جگہ علیحدگی پسندانہ قومی روایات نے لے لی، جو اپنی اصل میں ایک تشکیل تھیں۔ جدید عہد میں جو قومی شاعری لکھی گئی، اس میں علیحدگی پسندانہ قومی روایات پر تفاخر ہی خون بن کر دوڑتا محسوس ہوتا ہے۔ تاہم جس جدید نظم کا مطالعہ ہم ان صفحات میں کررہے ہیں، اس میں ماضی کی تشکیلِ نو سے مراد، ان کہنہ روایات پر تنقید ہے، جو واقعیت کا درجہ رکھتی ہیں، اور جن کی وجہ سے شاعر گھٹن، بے زاری اور اجنبیت محسوس کرتا ہے۔ اقبال کی یہ آواز جدید شاعر کی آواز ہے: 'کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات'؛ اسی طرح راشد کا یہ کہنا 'کیسی بے زاری سی ہے رزندگی کے کہنہ آہنگ مسلسل سے مجھے' یا وحید اختر کا یہ کہنا 'ہم کو ماضی کے ورثے سے کہنہ قبریں، گرتے ملبے اور آسیب زدہ کھنڈروں کے ڈھیر ملے ہیں'، کہنہ روایات پر تنقید ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعمار کاروں نے ماضی کی سیاسی تشکیلِ نو کی، جب کہ جدید نظم میں ماضی کی ثقافتی اور نفسیاتی تشکیلِ نو کی گئی۔ اسی مقام پر ایک اور نکتہ بھی پیشِ نظر رہے۔ یہ کہ استعمار کاروں کی ماضی کی تشکیلِ نو ایک آئیڈیالوجی کے تحت تھی، جب کہ جدید نظم آئیڈیالوجی شکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید نظم (اپنی بہترین صورتوں میں) انسانی شعور کی اس سطح کو پیش کرتی ہے، جس میں ان تیقنات و مطلقات سے آزادی کی خواہش پائی جاتی ہے، جو اقتداری حیثیت کے حامل ہوتے ہیں، اور آزادانہ سوچنے کی راہ مسدود کرتے ہیں۔ جدید نظم میں ظاہر ہونے والا انسانی شعور، محض علم کی آماج گاہ نہیں، آزادی بخش علم دینے کے امکان کا حامل ہے؛ ماضی کی ان روایات سے آزادی جو زمانۂ حال میں بوسیدہ محسوس ہوتی ہیں، اور ان کی بوسیدگی کا فیصلہ جدید شاعر کی حسیت کرتی ہے۔ علاوہ ازیں 'کہنہ روایات' میں وہی ابہام تھا، جو علامت میں ہوتا ہے۔ علامت کے معانی کا اندازہ اسی وقت ہوتا ہے جب علامت کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جدید شاعر جب 'کہنہ روایات' کی 'علامت' کی گرہ کشائی کرنے لگتا ہے تو اس پر تب کھلتا ہے کہ ان میں کیا کیا ہنگامے چھپے ہیں۔ چناں چہ کہنہ روایات پر تنقید سے اتھارٹی پر تنقید کی راہ کھلی؛ سیاسی اتھارٹی کے خلاف، انفرادیت کی اتھارٹی کے خلاف، اجتماعیت کی اتھارٹی کے خلاف، علامتوں کی اتھارٹی کے خلاف۔ جدید نظم کی شعریات کا یہ ایک ایسا پہلو ہے جو کم ہی زیرِ بحث آیا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جدید نظم کسی خاص نظریے کی پیروی کے سبب اتھارٹی پر تنقید نہیں کرتی، بلکہ اس کی شعریات ہی میں اتھارٹی پر تنقید، ایک کوڈ کی صورت موجود ہے۔ ضیا جالندھری کی نظم 'تسلسل' کی یہ لائنیں دیکھیے، جن میں سیاسی جبر کو موضوع بنایا گیا ہے:

ہم کہاں سے کہاں آ گئے ہیں مگر
اب بھی دستورِ دنیا وہی ہے کہ تھا

جنگ کا جھوٹ کا جبر کا جور کا
اب بھی عالم میں چرچا وہی ہے کہ تھا

سلیم احمد کی یہ مختصر نظم دیکھیے، جس میں انفرادیت کی اتھارٹی پر تنقید کی گئی ہے:

ہر طرف سے انفرادی جبر کی یلغار ہے
کن محاذوں پر لڑے تنہا دفاعی آدمی
میں سمٹتا جا رہا ہوں ایک نقطہ کی طرح
میرے اندر مر رہا ہے اجتماعی آدمی

سلیم احمد واضح طور پر جدیدیت کی انفرادیت پر تنقید کر رہے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہر تصور اور نظریے کے جبر میں بدلنے کا امکان ہے۔ اجتماعیت کی مانند، انفرادیت بھی جبر میں بدل سکتی ہے، اس وقت، جب یہ خود کو ایک ممکنہ نظریے کے بجائے مطلق نظریے کے طور پر پیش کرنے لگے، اور اپنے اندر کٹھ ملائیت پیدا کرلے۔ اتھارٹی پر تنقید سے جدید نظم کو اس دائرے سے باہر آنا پڑا، جو واقعیت و فحاسی کا دائرہ ہے، اور جس میں جدید نظم کی اصل قوت پوشیدہ ہے؛ یہاں اسے محض واقعیت پر کلی انحصار کرنا پڑا۔ اس کے نتیجے میں، اس کی زبان میں وضاحت پیدا ہوئی (جیسا کہ ضیا جالندھری کی نظم سے ظاہر ہے) اور لہجے میں للکار اور طنز۔ طنز سے جدید نظم کی جمالیات متاثر نہیں ہوتی، مگر للکار سے ضرور متاثر ہوتی ہے۔ تاہم جہاں داخلی جبر موضوع بنا ہے، وہاں طنزیہ لہجہ ضرور ہے، مگر واقعیت دھند میں لپٹی ہوئی ہے، یعنی واقعیت کے بے رونق، ناگوار، نوکیلے کنارے جگہ جگہ علامت کی دھندلی سرحد سے ٹکراتے ہیں۔ نصیر احمد ناصر کی (نثری) نظم 'ایک ضبط شدہ پوسٹر' دیکھیے۔

خواب ہماری گلیوں کے گندے پانی پر
مچھر مار دوائیں ہیں
باورچی خانوں میں
آٹے گھی اور تیل کے خالی ڈبے
آنے والی نسلوں کی آنکھیں ہیں
بھوک ہمارے آنگن کی رقاصہ ہے
پیاس ہمارا تاریخی ورثہ ہے
تحریریں پڑھنے والو!
لفظ نصابوں کے قیدی ہیں

تعبیریں ڈھونڈنے والو!
ہم سب ان دیکھے خوابوں کے قیدی ہیں

اس میں شاعر نے کچھ مانوس استعاروں (جیسے بھوک کو آنگن کی رقاصہ کہنا، اور پیاس کو تاریخی ورثہ کہنا) اور کچھ نامانوس تمثالوں اور علامتوں (جیسے خواب، مچھر ماردوا ہیں، اور خالی ڈبوں کو آئندہ نسلوں کی خالی آنکھوں کی علامت بنانا) کی مدد سے اس جبر وقید کو طنزیہ پیرائے میں پیش کیا ہے، جو سماجی و نفسی دنیاؤں کو محیط ہے، اور جس نے ہم سے اپنی بنیادی انسانی خصوصیات چھین لی ہیں۔اس نظم کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں پیش ہونے والی صورتِ حال ہی گروٹیسک نہیں، بلکہ استعارے بھی گروٹیسک ہیں۔خواب، مچھر ماردوا ہیں: یہ ایک گروٹیسک استعارہ ہے، جس کا بنیادی مفہوم (sense) محض ایک مضحکہ خیز تاثر تک محدود محسوس ہوتا ہے۔نظم میں یہ بات غیر واضح ہے کہ کس کے خواب؟ ان کے خواب جنھوں نے گلیوں میں گندے پانی کو جمع ہونے دیا ہے اور مچھروں کی بہتات کا سامان کیا ہے، یا ان کے خواب، جو گندی گلیوں میں جینے پر مجبور ہیں؟ گندی گلیاں کیا سماج کی عمومی بدنظمی و اخلاقی ابتری کی علامت ہیں، یا انسانی لاشعور کے تاریک و کریہہ حصوں کی؟ یہ بات بھی نظم میں غیر واضح ہے۔خواب، بلند ترین آدرش کا مفہوم لیے ہوتا ہے، مگر یہاں وہ اس مفہوم سے تہی ہے۔یہ ایک عجیب کریہہ، مضحکہ خیز یعنی گروٹیسک صورت حال ہے۔چیزیں اپنے مقام، اپنے معنی، اپنے مقصد سے الگ ہو گئی ہیں۔

بنیادی انسانی خصوصیات چھن جانے کے بعد کی حالت کیا ہوتی ہے، اسے بھی جدید نظم نے موضوع بنایا ہے۔یہ حالت 'بے خانماں و بے شناخت' ہونے کی حالت ہے۔اسے عباس اطہر نے اپنی نظم 'میرا کوئی نام نہیں ہے' میں لکھا ہے۔

میرا کوئی نام نہیں ہے
میرا کوئی ملک نہیں ہے
میری کوئی قوم نہیں ہے
میں نے پھانسی کے تختے پر جنم لیا ہے

....

پانچوں وقت نمازیں پڑھ کے
صبح شام دعائیں اور تلاوت کر کے
شہر کے عورتیں، مرد اور بچے

اپنے اپنے خالی ہاتھوں پر روتے ہیں
پھانسی کے تختے پر جس کی موت لکھی تھی
شہر کی کھلی کچہری میں
سارے منصفوں کے منصف پر
نیا مقدمہ دائر کر کے چلا گیا ہے
سبز غلاف کٹہرے میں تھے
لاش مصلے میں لپٹی ہے
روز مؤذن مرثیے پڑھتے ہیں
اور مسجد میں مجلس برپا ہوتی ہے
اور نمازی انگاروں پر ماتم کر کے
خون آلود مصلے چھوڑ کے مٹی پر سجدہ کرتے ہیں

....

اس نظم میں پاکستانی تاریخ کے بعض اہم واقعات کی طرف اشارے موجود ہیں، اور سیاسی و مذہبی مقتدرہ (مذہبی مقتدرہ، مذہب کو نہیں، مذہبی سیاست کی ترجمانی کرتی ہے) پر طنز بھی کیا گیا ہے۔نظم کی بعض سطریں تو بہت ہی کاٹ دار... اور اتنی ہی گہری ہیں۔پوری نظم (یہاں اس کا صرف ایک حصہ درج ہے) بے خانماں و بے شناخت ہونے کی حالت کا طنزیہ رثائی بیان ہے۔صرف آدمی ہی بے نام و بے شناخت نہیں ہوا، اس سے وابستہ سب اشیا بھی اپنے معنی و مقام سے معزول ہوئی ہیں۔

☆☆

جدید انسان دیوتا بننے کی آرزو میں اپنی روح کی عمیق ترین سطحوں تک پہنچا، کیوں کہ اس آرزو کو اس نے اپنی عظیم ترین آرزو کے طور پر پہچانا۔چوں کہ یہ آرزو تھی، اس لیے یہ اپنی شدت ہی میں بشریت کا احساس لیے ہوئے تھی۔جدید شاعر 'روح کی عمیق سطحوں' میں، روح کے کلاسیکی تصور کے ساتھ نہیں اترا۔حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت میں ہمیں زیادہ تر سائیکی یا لاشعور کا ذکر ملتا ہے۔کہیں یہ دونوں لفظ، روح کے متبادل ہیں، اور کہیں انھیں روح سے الگ انسانی ذہن کے وظائف سمجھا گیا ہے۔کلاسیکی تصور کے مطابق، روح ایک نورانی جوہر ہے، جو جسم سے الگ، جسم سے پہلے، اور جسم کے خاتمے کے بعد بھی قائم رہتا ہے۔گویا یہ نورانی جوہر، جسم کا محتاج نہیں ہے۔مثلاً عرفان صدیقی کا یہ شعر اسی بات کو پیش کرتا ہے۔

روح کو روح سے ملنے نہیں دیتا ہے بدن
خیر یہ بیچ کی دیوار گرا چاہتے ہیں

یا ثروت حسین کا یہ شعر:

بجھی روح کی پیاس لیکن سخی
مرے ساتھ میرا بدن بھی تو ہے

(جدید غزل نے کلاسیکی غزل کے متعدد مضامین کو اب تک قبول کر رکھا ہے)

دوسری طرف جدیدیت، انسانی باطن کی جو تصویر پیش کرتی ہے، اس میں اوّل کوئی نورانی جوہر نہیں؛ خلا، الجھنیں، تاریکی، خوف، اندیشے ہیں۔ دوم اگر کوئی نورانی جوہر ہے تو وہ اسی مٹی کے اندر ہے، اسی مٹی پر منحصر ہے، جس سے انسان کا جسم بنا ہے۔ مجید امجد کے بہ قول: 'یہ نورانی قوت تو مٹی کے رابطوں سے ہے'۔ یہ وہ مقام ہے، جہاں جدید نظم سب سے زیادہ معمائی صورت اختیار کرتی ہے۔ نہ صرف نظم میں غیر معمولی ابہام پیدا ہوا، اور نظم تجرید کا شکار ہوئی، نیز نظم میں اساطیری علامتوں کا ظہور ہوا، بلکہ نظم نے 'مٹی کے رابطوں' یعنی عناصر کی ترتیب سے جنم لینے والی نورانی قوت کا تعاقب بھی کیا۔ دوسرے لفظوں میں نظم میں جدید انسان کے شخصی لاشعور، اجتماعی لاشعور اور ماورائی شعور تینوں کا اظہار ہوا۔ شخصی لاشعور کی وجہ سے نظم میں جنسی، جبلی الجھنوں کا مبہم اظہار ہوا؛ اجتماعی لاشعور کے سبب، نظم میں آرکی ٹائپل علامتیں ظاہر ہوئیں، اور ماورائی شعور کی نسبت سے ہستی کے بنیادی معنی کے تعین و دریافت کا عمل شروع ہوا۔ اس طرح جدید شاعر کا 'روح کی عمیق ترین سطحوں' کا سفر ان دیکھے، تاریک جزیروں کا سفر ثابت ہوا۔ اس سفر میں کہیں مسخ شدہ خواہشوں کے بھوت نظر آئے، کہیں محض خلا یا کھوکھلا پن دکھائی دیا، کہیں 'غیر' نظر آیا، اور کہیں امکان۔ اصلاً اندر کے ان دیکھے، تاریک جزیرے یا تو بے معنویت کی دھند میں ملفوف تھے، یا معنی کی تلاش کی تحریک دیتے تھے۔ بے معنویت اور معنی کی تلاش، دونوں وجودی رویے تھے۔ عادل منصوری کی نظم 'شعور نیلی رطوبتوں میں الجھ گیا ہے' بے معنویت اور کھوکھلے پن کے وجودی تجربے کو پیش کرتی ہے۔ یہ نظم بتاتی ہے کہ خلوص کی انگلیوں سے نظم لکھنا بھی ایک کھوکھلا تجربہ ہے، کیوں کہ شعور، جسم و جبلت میں بھٹک گیا ہے؛ شعور روشنی ہے، جب کہ جسم و جبلت تاریک ہیں؛ روشنی، تاریکی کو مٹانے کے بجائے، اس میں بھٹک گئی ہے۔ شعور، آدمی کو معنی عطا کرتا ہے، مگر اس کے 'گم' ہونے یا بھٹک جانے سے، معنی کا خلا واقع ہوا ہے۔ لفظوں کے اندر اندھیرا چھا گیا ہے۔ اب نظم کا مطالعہ کیجیے:

شعور نیلی رطوبتوں میں الجھ گیا ہے
خلوص کی انگلیوں کے نیچے

اندھیرا لفظوں میں ڈھل گیا ہے
یہاں سب الفاظ کھوکھلے ہیں
یہ کھوکھلا پن مقدروں سے جڑا ہوا ہے
یہ کھوکھلا پن
جسے معانی کی ریت سے بھر سکے نہ کوئی
مقدروں سے جڑا ہوا ہے
اندھیرا گھوڑوں کی ہنہناہٹ سے گونجتا ہے
اندھیرا
جس میں کسی کی آنکھیں پگھل گئی ہیں
وہ ہنہناہٹ سے گونجتا ہے
خلوص کی انگلیوں کے نیچے
شعور نیلی رطوبتوں میں الجھ گیا ہے

آپ نے غور کیا، یہ نظم معنی کے خلا کو انسانی مقدر سے جوڑتی ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ معنی کو پیدا کرنے والا شعور اگر نیلی رطوبتوں یعنی جسم و جبلت میں الجھ گیا ہے تو یہی جدید انسان کا مقدر ہے؟ معنی کے خلا کو مقدر سے جوڑنے کا مطلب، کیا اپنے وجود کی ذمہ داری خود لینے سے معذوری ظاہر کرنا نہیں ہے؟

جدید نظم میں یہ رویہ اس وقت پیدا ہوا، جب کبریائی خصوصیات کو جدید شاعر نے قبول کیا، مگر یہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ کبریائی خصوصیات سے لازماً کبریائی ذمہ داریاں بھی وابستہ ہوتی ہیں۔ جدید نظم کی شعریات اس اصول کے بغیر ایک قدم نہیں اٹھاتی کہ 'انسان خود معنی خلق کر سکتا ہے'۔ معنی، اس یقین کے بعد خلق کیا جاتا ہے کہ معنی پہلے موجود نہیں، اور اگر موجود ہے تو وہ جدید انسان کے لیے متروک ہو چکا ہے، اور معنی کے بغیر انسانی وجود کا کوئی مطلب نہیں۔ معنی، خلق کرنا بلاشبہ کبریائی عمل ہے، اور اپنے خلق کیے ہوئے معنی کی حفاظت کرنا، اور اس کی ملکیت کو قبول کرنا کبریائی ذمہ داری ہے۔ عادل منصوری کی نظم اور اس قبیل کی دوسری نظموں میں خلا، کھوکھلے پن، جسم، نیلی رگوں سے عبارت دنیا کی ملکیت قبول کرنے کے سلسلے میں ہچکچاہٹ ملتی ہے، یعنی جس دنیا کی آرزو کی جاتی ہے، اور جسے 'پیدا' کرنے کی سعی ملتی ہے، اسے بعد ازاں مقدر سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ اسے جدید نظم کا پیراڈاکس کہنا چاہیے کہ اس میں ہمیں جدید انسان کے اس کبریائی تصور کی شکست کے کئی مناظر ملتے ہیں، جسے کر و فر سے پیش کیا گیا تھا۔ جیلانی کامران کی نظم 'ایک نظم' میں 'مقدر کے انسان' کی تصویر پیش کی گئی

ہے۔ یہ حقیقت میں جدید نظم کا تراشا ہوا تصورِ انسان ہے، جو معنی خلق کرنا تو دور کی بات ہے، دو قدم چلنے سے لڑکھڑانے لگتا ہے۔ جیلانی کامران کا لہجہ طنزیہ ہے۔ واضح رہے کہ طنزیہ لہجے کے پیچھے کہیں نہ کہیں اخلاقی احساس ضرور موجود ہوتا ہے۔ یہ احساس اس نظم میں بھی موجود ہے۔ نظم کے یہ حصے دیکھیے۔

قدم دو قدم چل کے تھک سا گیا ہے
ہمارے مقدر کا انساں....
درختوں نے اپنے کئی سارے پژمردہ پتے
ہواؤں کے گھر سے بلائے ہیں
تھکے ہارے رہرو پہ سایہ کریں
اس کی خاطر شکستہ دلوں کا کوئی گیت
سب مل کے گائیں

زمیں نے کہا ہے، یہ انساں نہیں تھا
وگرنہ یوں رستے میں اپنے ارادے کی ہتک نہ کرتا
یوں اپنے سائے سے بے کار خائف نہ ہوتا
نہ منزل سے گھبرا کے رستے میں گرتا
یوں اپنے گھرانے کی توہین کرتا

بلاشبہ بعض نظمیں ایسی لکھی گئی ہیں، جن میں اس کے برعکس رویہ ملتا ہے۔ یعنی جو' ہے' اسے قبول کرنے، اور خوش آمدید کہنے، اور اپنے وجود کے تاریک حصوں کی ملکیت تسلیم کرنے کا رویہ! مثلاً ستیہ پال آنند کی نظم 'شعور کی تہ کے پھاٹکوں پر' کا یہ حصہ دیکھیے:

شعور کی تہ کے پھاٹکوں سے
پرے جو بیٹھی ہے کالی دیوی
وہی مجھے ''ارتقا'' سے پیچھے پھلانگنے کا پیام دے کر
یہ کہہ رہی ہے ''تم ایک حیواں تھے، ایک حیواں ہو
یہ بات اچھی طرح سمجھ لو''
....

اٹھو مرے لاشعور میں بیٹھی کالی دیوی
مجھے سمیٹو سیاہ بانہوں میں آگے آ کر
کہ میں نے یہ بندگی اطاعت
خود اپنی مرضی سے، اپنے دل سے قبول کی ہے
مرا لہو، میری ہڈیاں، میرا گوشت
حتیٰ کہ روح میری
تمھیں سمرپن ہے، میری دیوی

اگرچہ اس نظم میں نثری اور قدرے تعقلی بیانیہ عنصر، نظم کی جمالیات کو متاثر کر رہا ہے، مگر یہ نظم بتاتی ہے کہ کالی دیوی، آدمی کے دیوتائی شعور کی 'غیر' ہے، جو آدمی کی آرزوؤں اور دعووں کو تلپٹ کر سکتی ہے؛ یہ انسانی وجود کا تاریک منطقہ ہے، جو انسان سے متعلق مثالی آدرشی بیانیوں پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ کالی دیوی بھنبھوڑنے والی ماں ہے۔ یہ ایک غیر معمولی پیراڈاکس ہے۔ وہ ماں ہے مگر چیر پھاڑ دینے والی ہستی بھی ہے! یہ بڑی حد تک جدید شاعر کے اپنے وجود کی تاریکی کی ملکیت قبول کرنے کی علامت ہے۔ شاعر جب خود کو اس کی بانہوں میں دیتا ہے، اس کے آگے سر تسلیم خم کرتا ہے تو اپنے ہی وجود کے تاریک منطقے کا اثبات کرتا ہے، خواہ وہ اسے بھنبھوڑ ہی کیوں نہ ڈالے! پیش نظر رہے کہ جدید نظم باور کراتی ہے کہ انسانی وجود کی تاریکی ہر لحاظ سے ایک بشری حقیقت ہے؛ یہ کسی اور دنیا سے متعلق نہیں ہے۔ وجود کی تاریکی، جدید شاعر کو لاشعوری طور پر اساطیر کی طرف مائل کرتی ہے۔ یہ اتفاق نہیں کہ اکثر جدید شاعروں نے پہلے سے موجود اساطیر سے کام لیا، اور بعض نے اسطور سازی کی قوت کو متحرک کیا، اور نئی اساطیر وضع کیں۔ وہ اپنی ذات کے سفر میں اسی راہ پر چلے جس پر قبل جدید زمانے کا انسان، ہستی کے بنیادی سوالوں کی تلاش میں چلا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ جدید انسان کے سوالات مختلف ہیں۔ جدید شاعر جب اپنی ذات میں دور تک اترتا ہے تو اس کا سامنا خود ہی سے ہوتا ہے۔ یوں وہ ایک بار پھر اپنی ذات کو مرکز بنتا محسوس ہوتا ہے۔ اسی ضمن میں جدید نظم میں سمندر کا استعارہ کثرت سے ظاہر ہوا ہے۔ کہیں سمندر وقت اور ابدیت کی علامت ہے، کہیں ہستی کی بے کرانی کی، کہیں ذات کی گہرائی کی علامت بنا ہے؛ اور کہیں سمندر جدید شاعر کی ذات کے متوازی، ایک ایسی علامت بنا ہے، جس کے معانی غیر متعین ہیں۔ اس ضمن میں محمد علوی کی نظم 'ڈوبنے سے پہلے' دیکھیے، جس میں سمندر اور ذات کو ایک دوسرے کے متوازی پیش کیا گیا ہے، اور یہ تاثر ابھارا گیا ہے کہ 'ذات' کے مقابلے میں باقی سب چیزیں ہیچ ہیں، اور ان پر بھی ذات کا عکس پڑنے لگا ہے:

کوئی جانے والے جہازوں کو روکے

کوئی ان کو جا کر بتائے

مگر کون جانے

کہ چاروں طرف

چیختی بھاگتی اندھی پاگل ہوا کے علاوہ

میری ذات ہے

اور میں

اپنے اندر اترنے لگا ہوں

جہاز اب کہاں ہیں

کہاں ہے سمندر!

ہوا کس طرف بھاگتی ہے

سمندر جہاز اور ہوا اور میں

سب کے سب اپنے اندر اترنے لگے ہیں!

کوئی ان کو روکے

مگر کون روکے

کہ حدِ نظر تک میری ذات ہے

اور میں

اپنے اندر ہی اندر اترنے لگا ہوں

جدید شاعری پیراڈاکسوں سے بھری پڑی ہے۔ اپنے اندر ہی اندر اترنا بھی ایک پیراڈاکس ہے۔ یہ ڈوبنا بھی ہے، اور اترنا بھی۔ یہ 'گم ہونے' کی علامت بھی ہے، اور گہرائی میں پہنچنے کی بھی۔ اندر ہی اندر اترنا، وہ گہرا ارتکاز بھی ہے جو روح کی عمیق سطحوں تک رسائی کے لیے ناگزیر ہے، اور یہ دنیا سے غفلت کا مفہوم بھی رکھتا ہے، جسے ترقی پسند نقادوں نے نرگسیت کا نام دے کر طنز کا نشانہ بنایا۔ علاوہ ازیں اپنے اندر اترنا، یا اپنے اندر ڈوبنا ایک استعارہ بھی تھا، اپنی تنہائی لازوال کا۔ یہ بھی ایک پیراڈاکس تھا کہ جدید شاعر مابعد الطبیعیاتی مرکز کی نفی کے بعد اپنے مرکز کی تلاش میں تھا۔ وہ یقین وعدم یقین کی حالت میں تھا۔ اس بنا پر وہ اپنے مابعد الطبیعیاتی مرکز سے جدا ہونے کے بعد، اور اپنے مرکز تک رسائی حاصل کر کے، اسے لامرکز کرنے

کے تجربے سے بھی گزرتا تھا۔

یہ ذکر کیے بنا چارہ نہیں کہ اپنے اندر کے سفر میں اپنی ذات کے روبرو ہونے کی تمثیل، جدید نظم کی اختراع نہیں۔ جدید نظم نے اسے اپنی مخصوص 'بشر مرکز' شعریات کے سبب مرکزی اہمیت ضرور دی، وگرنہ عہد وسطیٰ کی مشرقی شاعری میں یہ تمثیل عام طور پر موجود تھی۔ خاص طور پر فریدالدین عطار کی مثنوی منطق الطیر میں۔ اس مثنوی کے پرندے جس سیمرغ کی تلاش میں جاتے ہیں، وہ کوئی اور نہیں تھا، وہ خود ہی سی مرغ یعنی تیس پرندے تھے۔ جدید نظم جس سیمرغ کی تلاش کرتی ہے، وہ کثیر شناختیں رکھتا ہے۔ کہیں وہ محض خلا ہے، کہیں لاشعوری الجھنوں سے عبارت ہے، کہیں محض گہرائی ہے، کسی گہرے علامتی مفہوم کے بغیر۔ جس طرح جدید نظم نے اساطیر کو بشریت و دنیویت سے ہمکنار کیا، اسی طرح عہد وسطیٰ کے سیمرغ کو بھی! لیکن اس فرق کو بہ ہر حال پیش نظر رکھنا چاہیے کہ عہد وسطیٰ کا سیمرغ، ایک ایسی ماورائی ہستی کی غیر معمولی علامت ہے، جو آفتاب کی مانند ہے، جس کا سایہ تمام موجودات ہیں۔ اس تک رسائی عمر بھر کے طویل، کٹھن سفر کے بعد ہوتی ہے۔ جدید نظم میں اس مابعد الطبیعیاتی تمثیل کی یادداشت تو موجود ہے، مگر اس کی گہری، اسرار آمیز علامتی معنویت کے بغیر!

☆☆

اپنی ذات کو مرکز بنا لینے کا مطلب یہ بھی تھا کہ مرکز موجود ہے۔ مرکز کی موجودگی، ان تمام باتوں کی یادداشت ابھارتی تھی، جو مابعد الطبیعیاتی مرکز سے وابستہ تھیں۔ یہ یادداشتیں، جدید شاعر کی ذات کی مرکزیت کو زیروزبر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی تھیں۔ چناں چہ کئی طریقوں سے مابعد الطبیعیاتی مرکز، جدید شاعر کی ذات کی مرکزیت میں خلل انداز ہوتا تھا، اور اپنا سایہ، نقش، اثر چھوڑ جاتا تھا۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ جدید شاعر نے زندگی کے انتہائی بنیادی معنی کی تلاش کو اپنا منتہا بنایا۔ (دوسرے لفظوں میں جدید شاعری سے متعلق صرف یہ رائے ایک حد تک درست ہے کہ اس میں انسانی جبلی، جنسی خواہشوں اور الجھنوں کا اظہار ہوا ہے)۔ بنیادی معنی کا تصور، مابعد الطبیعیاتی مرکز کا عطا کردہ ہے۔ اس معنی سے جو عظمت وابستہ ہے، یا اس معنی کے ذریعے عظمت حاصل کرنے کا جو تصور ہے، اس معنی کی مدد سے موجود و معلوم کو عبور کرنے کی جو آرزو ہے، اور اس معنی کے ورائے حس، ورائے عقل موجود ہونے کا جو یقین ہے، نیز اس معنی کے یکتا و مستحکم ہونے کا جو اعتقاد ہے، وہ دیوتائی عہد اور اس کے بعد صوفیہ کی یادگار ہے۔ مبادا غلط فہمی ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ جدید شاعر ماضی کا احیا نہیں چاہتا تھا؛ یعنی وہ اپنی ذات کی مرکزیت سے مطلقاً دست بردار نہیں ہو جاتا تھا، جیسا کہ صوفی ہو جایا کرتا تھا۔ صاف لفظوں میں وہ مابعد الطبیعیاتی مرکز کی بحالی نہیں چاہتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید شاعر اس

بات کا تجربہ کرتا ہے کہ خلا کے نمودار ہونے کے بعد، خلا سے پہلے کی صورتِ حال کی طرف واپسی ممکن ہی نہیں۔ جس بہشت کو ایک مرتبہ چھوڑ دیا، وہ واپس نہیں مل سکتی۔ ہاں اس کی یاد باقی رہتی ہے، یہاں تک کہ اس کی طرف واپسی کی تمنا بھی ہوسکتی ہے، مگر واپسی نہیں۔ (واپسی کی یہ تمنا ہمیں جدید نظم میں ملتی ہے)۔ چھوڑے ہوئے بہشت کی یاد کا کردار تہرا ہوتا ہے۔ وہ ایک طرف ایک نئے بہشت کی تخلیق کا محرک بنتی ہے، دوسری طرف محض پرانے بہشت کی طرف واپسی کی آرزو کو جنم دیتی ہے، اور تیسری طرف اس بہشت کے لیے ایک پراسراری کشش پیدا کرتی ہے۔

خورشید جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں
جنت تیری پنہاں ہے تیرے خون جگر میں
اے پیکرِ گل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

(علامہ اقبال، 'روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے')

اس خیاباں کے عقب میں
وہ جو پراسرار دنیائیں بسی ہیں
وہ ہمیں کیوں کھینچتی ہیں؟

(ساقی فاروقی، 'خرگوش کی سرگزشت')

ہم دونوں آدم اور حوا
پل کے بہشت میں رہتے ہیں
اور پھر تم وہی ڈری ڈری سی
بسوں پر چڑھنے والی، عام سی عورت
اور میں دھکے کھاتا، بوجھ اٹھاتا
عام سا مرد
دونوں شہر کے
چیختے دھاڑتے رستوں پر
پل بھر رک کر

پھر اس پل کا خواب بناتے رہتے ہیں

(سرمد صہبائی، 'پل بھر کا بہشت')

میں نے بنائی ایک جنت
اور اس جنت کی رونق ایک عورت

(علی محمد فرشی، 'داؤ')

چھوڑے ہوئے بہشت کی طرف واپسی کی آرزو، اور ایک اپنے بہشت کی تخلیق، جدید نظم کی شعریات کے اہم ترین موتیف کہے جاسکتے ہیں۔ ویسے یہ دونوں موتیف، ایک بنیادی تھیم سے نمو پاتے ہیں۔ اسے یاد، سایہ، نقش کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جدید شاعر ایک اپنا بہشت اس لیے تخلیق کرتا ہے کہ وہ ایک بہشت کو چھوڑ چکا ہوتا ہے، مگر اس کا نقش اس کے لاشعور میں مضمر ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا پہلے اقتباس میں اپنی جنت خلق کرنے کا جو ولولہ اور یقین ہے، وہ صرف اقبال کی نظم سے مخصوص ہے۔ اقبال کی نظم کا متکلم جس جنت کی تخلیق کا آرزومند ہے، اس کا تعلق فرد سے کم اور نوع انسانی سے زیادہ ہے۔ نیز وہ جنت، آدم کی چھوڑی ہوئی جنت کی مانند ہی پرشکوہ ہے، مگر جسے خون جگر یعنی اپنی بشری تخلیقی قوتوں کو محنت واخلاص سے صرف کرنے سے تعمیر کیا جاتا ہے۔ یوں بھی اقبال کی نظم کا متکلم اس خلا، تاریکی، ہیبت، عام زندگی کے معمولی پن کا شکار نہیں، جن سے باقی جدید شعرا کی نظمیں عبارت ہیں۔ دوسری طرف سرمد صہبائی کی نظم میں پل بھر کے بہشت کی تخلیق کی گئی ہے۔ اقبال کی نظموں کا متکلم انسان سے متعلق 'کلاسیکی، مابعد الطبیعاتی' تصور رکھتا ہے، اور اسی سے اقبال کی نظم میں ایک طرح کا جلال اور شکوہ پیدا ہوتا ہے، جب کہ دیگر جدید شعرا کی نظموں کے متکلم اپنے متعلق دیوتائی تصور رکھنے کے باوجود عام، روزمرہ دنیا کو اپنی رزم گاہ بناتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سرمد صہبائی کی نظم کا متکلم اس یقین کا تو حامل ہے کہ وہ بہشت تخلیق کرسکتا ہے، مگر یہ بہشت روزمرہ کی عام دنیا میں، بس ایک لمحے کے لیے 'پیدا' کرتا ہے۔ پھر بہشت بدر ہوتا ہے، اور پھر ایک نیا بہشت تخلیق کرنے کی سعی کرتا ہے۔ مسلسل دربدری اور لامتناہی سعی تخلیق، اس کی تقدیر ہے، سسی فس کی مانند۔

اصل یہ ہے کہ جدید شاعر کا حقیقی تجربہ 'بے خانماں' ہونے کا ہے۔ یہ تجربہ حقیقی ہونے کے ساتھ ساتھ بنیادی بھی ہے۔ جیسے روح، جسم سے بے خانماں ہو کر بھٹک رہی ہو، یا جیسے معنی، لفظ سے جدا ہوگیا ہو، جیسے کوئی شخص اپنے ہی گھر میں جلاوطن ہوگیا ہو۔ جدید شاعر، زندگی کا بنیادی معنی اسی بے خانماں ہونے کی حالت میں دریافت/تخلیق کرتا ہے۔ وہ ایک طرف دوری، ہجر، جلاوطنی، ثنویت کا دکھ سہتا ہے، اور دوسری طرف بنیادی معنی کی تلاش کا کرب ناک سفر کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعر کی حسیت میں کئی گرہیں ہیں:

اس کے ادراک میں ایک سے زیادہ چیزیں بہ یک وقت آتی ہیں؛ اس کے احساس میں کئی کیفیتیں بہ یک وقت ہیں؛ وہ حاصل کے غم اور لاحاصلی کی مسرت محسوس کرسکتا ہے، اور اسی بنا پر اس کی ذات کی مرکزیت مجروح ہوتی رہتی ہے؛ اور اسی سبب سے اس کی صورتِ حال میں 'آئرنی' ہے۔ وہ آئرنی کا جشن نہیں مناتا، جیسا کہ مابعد جدید شاعر منا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید شاعر کی ذات کی مرکزیت، اس مرکز کی یاد سے ٹوٹتی رہتی ہے، جسے ترک کر کے، اس نے اپنی مرکزیت کو حاصل کیا تھا۔ وہ اس آئرنی کو محسوس کرتا ہے۔ کچھ یہی موضوع راشد کی نظم 'وہ حرفِ تنہا' کا ہے۔ یہ چند مصرعے پڑھیے:

بزرگ و برتر خدا کبھی تو (بہشت برحق)
ہمیں خدا سے نجات دے گا
کہ ہم ہیں اس سرزمیں پہ جیسے وہ حرفِ تنہا
(مگر وہ ایسا جہاں نہ ہوگا) خموش و گویا
جو آرزوے وصال معنی میں جی رہا ہو
جو حرف و معنی کی یک دلی کو ترس گیا ہو

بزرگ و برتر خدا کس 'خدا' سے نجات دلائے گا؟ فوراً دھیان دنیوی خداؤں کی طرف جاتا ہے۔ اس میں بھی ایک آئرنی ہے کہ بزرگ و برتر خدا نے دوسرے 'خداؤں' کو باقی رکھا ہوا ہے، اور ان سے آدمی کی نجات کو مسلسل ملتوی رکھا ہوا ہے۔ ان خداؤں کی وجہ سے بھی ہم بے خانماں ہیں، اس حرفِ تنہا کی طرح جو معنی کے وصال میں جی رہا ہو۔ راشد کا فنی کمال ستائش چاہتا ہے۔ انھوں نے حرف اور لفظ کا تقابل کیا ہے، مگر لفظ کو 'غائب' رکھا ہے، مگر وہ 'غیاب' میں رہ کر بھی مؤثر ہے، بالکل خدا کی طرح۔ لفظ کا تصور معنی کے بغیر نہیں ہوسکتا، جب کہ حرف کوئی معنی نہیں رکھتا؛ وہ جب تک لفظ کی تشکیل میں شامل نہیں ہوتا، تنہا ہے۔ یوں دیکھیں تو ہر حرف اس انتظار میں ہے کہ وہ دیگر حروف کے ساتھ مل کر لفظ بنے اور معنی حاصل کرے۔ حرف، علامت ہے ہجر کی، انتظار کی، تنہائی کی، بے خانماں ہونے کی۔ جدید آدمی کی صورتِ حال بھی حرف جیسی ہے، اپنی ہستی کے بنیادی معنی کے بغیر۔

جدید اردو نظم میں بے خانماں ہونے کا احساس اتنے مختلف طریقوں سے ظاہر ہوا ہے کہ اس پر پوری کتاب لکھی جاسکتی ہے۔ یہاں ہمارا مقصود جدید نظم کی شعریات کے اس اہم پہلو کی طرف صرف توجہ مبذول کرانا ہے۔ راشد کی نظم میں بے خانماں ہونے کا احساس ایک روحانی جہت رکھتا ہے، جب کہ بعض دیگر شعرا کے یہاں یہی احساس ثقافتی و زمینی جہت کا حامل ہے، اور بعض کے یہاں نفسی سطح پر بے خانماں ہونے کی

حالت کو پیش کیا گیا ہے۔ ان سب حالتوں میں ایک بات مشترک ہے، بنیادی معنی کی دنیا سے جلاوطنی، اور اس کی آرزو۔ نصیر احمد ناصر کی نظم 'تجھے کس عہد میں ڈھونڈوں' میں، مَیں یعنی I کی تو یعنی Thou کی دنیا سے جلاوطن اور بے خانماں ہونے کی حالت کو آرزومندانہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے، اور یہ تاثر ابھارا گیا ہے کہ جیسے تُو کی دنیا سے مَیں کا جلاوطن ہونا، مگر اس کی آرزو کرتے رہنا ہی جدید انسان کی تقدیر ہے۔

تو قرنوں کی اساطیری محبت ہے
....
ہڑپہ، ٹیکسلا، یونان کے دانش کدوں میں
نیل کے صحراؤں میں
گزرے زمانوں اور آنے والی عمروں میں
تو ہر تہذیب کا حصہ ہے
تو ہر دور کا قصہ ہے
صدیوں کی امانت ہے
زمیں پر پیار کی پہلی بشارت ہے
خدا کا گیت ہے
ہر عہد کی عورت ہے تو.... لیکن
تجھے کس عہد میں ڈھونڈوں؟

☆☆

ہستی کا بنیادی معنی کیا ہے؟ اس سے نازک اور مشکل سوال انسان کو اس زمین پر درپیش نہیں۔ اس سوال کو جو بات نازک بناتی ہے وہ خود معنی کے معنی کا سوال ہے۔ معنی ہے کیا؟ اگر ہم اس سوال کی فلسفیانہ پیچیدگیوں میں نہ جائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کا لفظ، اصل میں دو مفاہیم میں استعمال ہوتا ہے۔ ایک متکلم کے منشا کے مفہوم میں، اور دوسرا کسی شے کے اس مفہوم میں جو زبان کے نظام میں اسے رواجی طور پر ملا ہے۔ زبان کے نظام میں معنی معروضی ہے اور قابلِ شناخت ہے، مگر متکلم کی منشا موضوعی ہے، ایک داخلی نفسی عمل ہے۔ بہ قول ٹیری ایگلٹن "یہ بات اہم ہے کہ اس امتیاز کو پیش نظر رکھا جائے جو معنی کے بہ طور متعین معنی خیزی (given signification) اور معنی کے بہ طور اس عمل میں ہے جو کسی شے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہے(۵)۔" گویا معنی بہ یک وقت ایک عمل اور ایک ساخت ہے؛ متکلم کے یہاں عمل اور زبان کے نظام میں ایک ساخت

ہے۔ معنی کے یہ دونوں مفاہیم، اس امتیاز کے باوجود، ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ متکلم کا منشا، لفظ کے اسی معنی کی وساطت سے ظاہر ہوتا ہے، جو زبان کے نظام میں اسے دیا گیا ہے۔ زبان کا نظام رواجی اور اجتماعی ہے، جب کہ متکلم کا منشا انفرادی ہے۔ رواجی اور اجتماعی ہونے کی بنا پر زبان میں تسلط اور اجارے کا میلان ہوتا ہے۔ زبان میں یہ خود کار نظام ہوتا ہے کہ وہ اپنے مروجہ معانی کا تحفظ کرے۔ دوسرے لفظوں میں جب ہم زبان کے نظام میں داخل ہوتے ہیں تو زبان ہمیں اپنے معانی کی ترسیل کا ذریعہ تو بخوشی بناتی ہے، مگر نئے معانی کی تخلیق کی خواہش سے باز رکھنے کی سعی کرتی ہے۔ چناں چہ جہاں معنی کا منبع کوئی مقتدر شخص، اتھارٹی، آئیڈیالوجی ہو، وہاں زبان میں خطابت کا اسلوب رائج ہوتا ہے، اور خطابت، بڑی حد تک زبان کے مروجہ نظام کے ماتحت ہوتی ہے، مگر جہاں معنی کی تلاش ایک آزادانہ عمل ہو، اور یہ عمل کسی شخص کے ذریعے نہ ہو، بلکہ خیال، منطق یا تجربے کو بنیاد بنائے (جو اپنی اصل میں غیر شخصی ہیں)، وہاں متکلم کا منشا زیادہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے؛ متکلم، زبان کو پگھلانے کی کوشش کرتا ہے؛ زبان کے رواجی نظام پر اپنے انحصار کو کم کرنا چاہتا ہے؛ زبان کے رائج نظام میں مداخلت کرتا ہے، اسے توڑتا پھوڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی تلاش، بنیادی نوعیت کی اس تبدیلی سے عبارت ہے، جس کا رخ لازماً اندر سے باہر کی طرف ہوتا ہے۔ بنیادی معنی اگر روشنی ہے تو یہ روشنی باہر کی جانب لپکتی ہے؛ چیلنج کرتی ہے؛ ترتیب برہم کرتی ہے؛ کسی خلا کو بھرنا چاہتی ہے؛ کسی بنجر وجود کو سیراب کرنا چاہتی ہے؛ وہ ایک سیل ہے جسے خود میں سمٹنے پر مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا جسے ہم بنیادی معنی کہتے ہیں وہ کوئی فلسفیانہ نظام نہیں، ایک عمل یا منشا ہے۔ (اس بات کا کافی امکان ہے کہ ایک نئے فلسفیانہ نظام کو مرتب کرنے والا شخص، زندگی کے بنیادی معنی اور اس کے تجربے سے محروم رہے)۔ بنیادی معنی ایک لمحے کی، ایک شخص کی زندہ حقیقت ہے۔ ہر فلسفیانہ نظام بنجر آئیڈیالوجی میں بدلنے کا امکان رکھتا ہے، مگر بنیادی معنی ہر لمحے کو ایک زندہ حقیقت بنانے کا مسلسل عمل ہے۔ بنیادی معنی چوں کہ عمل ہے، اس لیے وہ تبدیل کرتا ہے، آدمی کو اندر سے، اور آدمی کے باہر کو۔ بنیادی معنی اشیا و مظاہر میں مداخلت کرتا ہے، ان میں ردّ و بدل کرتا ہے، تا کہ اپنے زندہ ہونے، فعال ہونے کا ثبوت دے سکے، تا کہ ان کے ساتھ ایک تازہ، چمکتے رشتے میں منسلک ہو سکے، تا کہ ایک نئی جمالیات خلق کر سکے۔ بنیادی معنی کا تجربہ بڑی حد تک جمالیاتی، اور ایک حد تک عرفانی تجربہ ہے۔ مجید امجد کی نظم 'امروز' کے یہ مصرعے زندگی کے بنیادی معنی کے تجربے کو پیش کرتے ہیں:

یہ صہبائے امروز، جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
بدورحیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں
ہوا کا یہ جھونکا جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے

پڑوسن کے آنگن میں، پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو چھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے، میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امیں ہے

یہ سب مصرعے، لمحۂ حاضر کو ایک زندہ حقیقت کے طور پر محسوس کراتے ہیں۔ نظم کا متکلم، صبح کے ایک لمحے میں، ایک مقام پر موجود سب اشیا کے ساتھ حسی و ذہنی سطح پر یک جائی کا تجربہ کرتا ہے، جس سے اس کی ہستی بنیادی معنی حاصل کرتی ہے، وہ بنیادی معنی جو اس لمحے سے مخصوص ہے، اس لمحے کو ایک بنیادی حقیقت بناتا ہے۔ چھت پر چہکنے والی ننھی سی چڑیاں، تلسی کی ٹہنی کو لرزا دینے والا ہوا کا جھونکا، پڑوسن کے صحن میں پانی کے نلکے پر چھنکنے والی چوڑیاں، صبح کے معمول کے ایک لمحے کے غیر معمولی پن کا احساس ابھارتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جسے ہم بنیادی معنی کہتے ہیں، وہ ایک ایسا ہی غیر معمولی پن ہے جو معمول کی کوکھ سے جنم لیتا ہے، یعنی ایک عام سی حقیر، شے کو انسانی احساس کے اس ارفع منطقے میں لے جاتا ہے، جہاں اس کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ تلسی کی ٹہنی کو لرزانے والا عام سا جھونکا، وقت کی ابدیت سے ہمکنار ہو جاتا ہے، اور یہ وہ پہلو ہے جو بنیادی معنی کے تجربے کو عرفانی جہت عطا کرتا ہے۔ حسن، مسرت، اور کشف بنیادی معنی سے بغل گیر ہونے کی سب سے بڑی شہادت ہیں۔ بایں ہمہ بنیادی معنی اپنے وجود پانے سے قبل کہیں وجود نہیں رکھتا، اور وجود میں آنے کے بعد ایک نظامِ فکر میں نہیں بدل سکتا۔ یہ ایک شخص کا، ایک لمحے کا، ایک لمحے کی مکمل حقیقت کا تجربہ ہے؛ وصل کی مانند اور الہام کی مانند۔ وصل اور الہام دونوں کا چربہ ممکن نہیں۔

بنیادی معنی کے تجربے کا اظہار جس زبان میں ہوتا ہے، اسے محدود معنوں میں جے۔ ایل آسٹن کے لفظوں میں عمل انگیز یعنی Performative کہا جا سکتا ہے۔ عمل انگیز زبان، انشائی زبان کی طرح سچ یا جھوٹ کو بیان نہیں کرتی؛ یہ خود اپنی جانب مرکوز (Self-referential) ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کی مذکورہ نظم میں ایک طرف مرکب افعال استعمال ہوئے ہیں، جو حالتِ جاریہ کو ظاہر کرتے ہیں، اور دوسری طرف 'یہ' کا اسم اشارہ قریب تقریباً سب مصرعوں میں استعمال ہوا ہے۔

جدید شاعر اس ایقان کا حامل ہے کہ ایک لمحے کی زندہ حقیقت، اسی لمحے کی حقیقت ہے؛ دوسرے لمحے کی زندہ حقیقت پہلے لمحے سے مختلف ہو سکتی ہے، یا ہونی چاہیے۔ جیسا کہ ہم سرمد صہبائی کی نظم میں دیکھ آئے ہیں۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بنیادی معنی کا سیل، یعنی تخلیقِ معنی کا سیل، رکنے کی صلاحیت ہی سے محروم ہے۔ البتہ یہ خصوصیت، اس معنی میں ہوتی ہے جو زبان کے نظام میں وجود رکھتا ہے۔ چناں چہ بنیادی معنی، زبان کے مروجہ نظام، یا کسی بھی مروجہ نظام کے لیے چیلنج ہوتا ہے۔ یہاں ہم اس چیلنج کی بات نہیں کر رہے جو مروجہ زبان اور اس کی نحوی ساختوں کو توڑ پھوڑ ڈالنے کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ ہم اس تناؤ کا ذکر کرنا چاہتے

ہیں، جو بنیادی معنی اور مروجہ معنی میں پیدا ہوتا ہے، اور اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ بنیادی معنی اپنی موضوعیت، اپنی ارادیت کا دباؤ زبان کے مروجہ، معروضی معنی پر ڈالتا ہے، اور اس کے نتیجے میں مروجہ معنی مزاحمت کرتا ہے، اور اسی مزاحمت کے دوران میں کہیں کہیں سے ترخ جاتا ہے، اور نظم کے متن میں کچھ رخنے، کچھ خلا، کچھ شگاف ابھر آتے ہیں۔ جگہ جگہ سے پچکی ہوئی زبان، ان سب کے لیے چیلنج ہوتی ہے، جو رائج، ہموار، مستحکم زبان کا نفاذ چاہتے ہیں، اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ کسی بھی نظریاتی یا اعتقاداتی جبر کے لیے یہ زبان موزوں ہی نہیں ہوتی، بنیادی ضرورت بھی ہوتی ہے۔ یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ جدید نظم نے زبان کو اس کی ممکنہ حدوں تک کھینچ لے جانے کی جرأت کی، اور اس کی مروجہ صورت کو جا بجا ادھیڑ کے رکھ دیا۔ اگر چہ زبان کی داخلی ساخت کو ادھیڑنے کی آزادی نے بعض صورتوں میں نظم کو مہمل بھی بنایا مگر خود اس عمل کی غیر معمولی لسانی اور ثقافتی اہمیت ہے۔ زبان کو اس کی ممکنہ حدوں تک کھینچ لے جانے کا صاف سیدھا مطلب تو یہ ہے کہ جو زبان آپ کو ورثے میں ملی ہے، ماحول و تعلیم نے دی ہے، جو اسالیب و پیرایہ ہائے بیان آپ نے سیکھے ہیں، آپ ان سب کے جملہ امکانات، کسی خوف و خطر کے بغیر، کھوج سکتے ہیں۔ آپ لفظ کے معنی سے آگے، زبان کے ذریعے معنی تخلیق کرنے کے عمل کو گرفت میں لے کر، اسے اپنے طریقے سے استعمال کر سکتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں ایک ایسا ثقافتی ماحول تخلیق ہوتا ہے جس میں ایک فرد ہر ممنوعہ و غیر ممنوعہ کھونٹ تک جانے کی جرأت رکھتا ہے، اور سب کچھ کہنے کی اسے آزادی حاصل ہوتی ہے، یہاں تک کہ مہملیت کے اظہار کی آزادی بھی، جسے فرد اپنے بنیادی معنی کے تجربے کے دوران میں محسوس کرتا ہے، یا مہملیت کو اس زندگی کا متبادل بنا کر پیش کرتا ہے، جسے اسے بسر کرنے پر مجبور کیا گیا ہے۔

ہمیں یہاں یہ بات کہنے میں عار نہیں کہ زبان کو اس کی ممکنہ حدوں تک کھینچ لے جانے کا تصور جس قدر سحر انگیز ہے، اسے بروے کار لانا اتنا ہی آزمائش بھرا ہے۔ دنیا میں زبان سے زیادہ شاید ہی کوئی شے بے لوچ ہو، اس لیے جب اس کی حدوں میں مداخلت کی جاتی ہے تو وہ مزاحمت کرتی ہے، اور مداخلت کار کی حالت مضحکہ خیز بنا دیتی ہے، کبھی کبھی تو اسے اپنے مرکزی دھارے سے بے دخل بھی کر دیتی ہے۔ ایک اور بات بھی پیش نظر رکھنے کی ہے۔ زبان کی آخری حدوں تک پہنچنے کا مطلب، زبان کی ابہام یا استعاراتی صفت کو زیادہ سے زیادہ بروے کار لانا ہے، جو عام ابلاغ میں دبی رہتی ہے۔ ان حدوں میں پہنچنے کے بعد بھی زبان کے بنیادی کام، یعنی معنی خیزی کو برقرار رکھنا ہوتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے، جن میں زبان کو اس کی ممکنہ حدوں تک کھینچ لے جانے کی کوشش ملتی ہے، اور اس بنا پر روزمرہ ابلاغ کی زبان اور شعری زبان میں تناؤ کی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔

پھٹتے ارادے یقین مصیبت پاؤں دھلائے
چشمہ کہ ہونٹ شبیہ لعاب میسررات انوکھا سانحہ ہو جائے گا
میلے کنول کے پھول ڈبوتا لپٹ لپٹ کر چومتا پانی، پانی پانی
ندامت سے مغلوب خرابی: مدو جزر موجود طبیعت کا تخریب تماشہ
مراجعت آنکھوں سے اوجھل چھوتی بہاتی بے ترتیب عذاب ہے

(افتخار جالب، 'چومتا پانی پانی')

موقلم کالی ہواؤں کے
سرآب سجا دیتے ہیں کاغذ کے وحوش
ساحل وقت پہ مخروش
تصور کے اندھیرے میں سسکتے چہرے
قوس در قوس شکستہ خاکے
آبلہ آبلہ طاعون کے جرثوموں سے
مخدوش
سراسیمہ موش!

(سعادت سعید، 'نئے عہد کا پورٹریٹ')

میں ابھی تک سبز ہوں
منہ بند الائچی کی طرح

(کشور ناہید، 'گلاس لینڈ سکیپ')

یہ اعتراف کرنا چاہیے کہ زبان کی طنابوں کو زبان کی آخری حدوں تک کھینچنے کا تصور نئی شاعری کی تحریک سے وابستہ شعرا نے پیش کیا۔ جیسا کہ مندرجہ بالا افتخار جالب اور سعادت سعید کی نظموں کے اقتباسات سے ظاہر ہے۔ ان (خصوصاً افتخار جالب کی نظم) میں ابلاغ کی زبان اور شعری زبان میں تناؤ شدید ہو گیا ہے، اس قدر شدید کہ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا وہ فہم ناکارہ ہوتا محسوس ہوتا ہے، جس سے ہم ابلاغ کی زبان کے ذریعے واقف ہوتے ہیں۔ اگر چہ ابلاغ کی زبان میں بھی رخنے ہیں، ابہام کی صورتیں ہیں کہ زبان خود اپنی نہاد میں غیر شفاف ہے، مگر افتخار جالب نے جو شعری زبان استعمال کی ہے، اس میں رخنوں کو بڑھا دیا گیا ہے؛ روایتی نحوی رشتوں کو توڑ دیا گیا ہے۔ بلاشبہ ان رخنوں کو پر کیا جا سکتا ہے، جو دراصل اشارات

اور ٹکڑوں کی صورت ہیں۔ان سے شہوت انگیز رات کی تصویر بنائی جا سکتی ہے، جس میں ایک سے زیادہ حسیات برانگیخت ہو کر بے ترتیبی سے آمیز ہونے لگی ہیں۔ بایں ہمہ اس طرز کی نظمیں پڑھتے ہوئے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ابلاغ کی زبان اور شعری زبان میں تناؤ کس حد تک ہونا چاہیے؟ ہماری رائے میں اگر یہ تناؤ نظم کے متن میں کہیں کہیں موجود ہو، اور اچانک وارد ہو تو نظم کے جمالیاتی مرتبے اور معنویت دونوں میں اضافہ ہوتا ہے، لیکن اگر شعوری ہو اور ہر مصرعے میں لایا جائے تو نظم معما بن جاتی ہے؛ نظم میں معمائی عنصر برا نہیں، کیوں کہ وہ خیال کو انگیخت کرتا ہے، لیکن معما بننے کا مطلب یہ ہے کہ آپ ذہن پر زور دے کر صرف اس ایک معنی تک پہنچیں جو مانوس تھا، مگر اسے ایک الجھا دینے والے اسلوب میں پیش کیا گیا۔ بدقسمتی سے ہمیں ایسی نظمیں وافر تعداد میں ملتی ہیں۔ یوں بھی تناؤ کا مطلب ہی یہ ہے کہ ابلاغ کی زبان، اور شعری زبان میں ایک دوسرے کی طرف کھنچاؤ اور گریز بہ یک وقت موجود ہوں۔ اگر شعری زبان میں، ابلاغ کی زبان کے سلسلے میں مسلسل گریز ہو تو تناؤ پیدا نہیں ہوگا، لاتعلقی اور ایک طرح کی مہملیت جنم لے گی۔ زندگی کی مہملیت اور زبان کی مہملیت میں فرق کیا جانا چاہیے۔ تاہم سعادت سعید کی نظم اپنے قاری کو انگیخت کرتی ہے۔ افتخار جالب کی مانند اس نظم کی زبان بھی خود اپنی طرف راجع ہے (Self-referential) ہے، مگر انھوں نے نحوی رخنے بڑھانے کے بجائے، زبان کی استعاراتی معنی خیزی اور لفظوں کی نئی رعایتوں کی طنابیں کھینچی ہیں۔ اس میں بھی ابلاغ اور شعری زبان میں تناؤ موجود ہے، مگر خاص حد تک۔ پورٹریٹ، موقلم، کاغذ، شکستہ خاکے....ان کی مدد...اور رعایتوں سے ایک تصویر بنتی ہے۔ اور کالی ہواؤں، سرآب، ساحل وقت، تصور کے اندھیرے....ان سے دوسری تصویر بنتی ہے۔ طاعون، جرثومے، موش....ان سے تیسری تصویر بنتی ہے۔ یعنی نئے عہد کا پورٹریٹ یہ ہے کہ کالی ہوائیں، یعنی ہوس کی تاریکی زمانے میں وحشت کو فروغ دے رہی ہے، جس سے وقت کے ساحل پر خراشیں پڑ رہی ہیں۔ ہر جگہ شکستگی، امراض اور موت ہے۔

کشور ناہید کی نظم کی مندرجہ بالا دو لائنوں میں بھی تناؤ ہے، مگر اس سے ایک نیا معنی، لمحاتی معنی جنم لیتا محسوس ہوتا ہے۔ منھ بند الائچی اور منھ کھلی لائچی کا فرق معنوی سطح پر خاصا اشتہا انگیز ہے!

ہر لمحے کی اپنی زندہ حقیقت کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جدید شاعر جسے بنیادی معنی کہتا ہے، وہ ابدی نہیں؛ وہ لمحاتی، امکانی، مشروط یعنی Contingent ہے۔ وہ بنیادی معنی کو ابدی، لازوال حقیقت کے معنی میں نہیں لیتا۔ اس کے لیے بنیادی معنی نروان کی مانند بھی نہیں کہ ایک مرتبہ مل گیا تو باقی عمر اس کی عطا کردہ معرفت کی سرشاری میں گزر جائے گی۔ جدید شاعر کو تو ہر بار معنی خلق کرنا پڑتا ہے؛ یہاں تک کہ خود اپنے خلق کردہ معانی کو

عبور کرنا پڑتا ہے، یعنی اپنے ہی معنی کی ملکیت سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ افضال احمد سید کی نظم 'کون شاعر رہ سکتا ہے؟' میں یہی بات کہی گئی ہے:

نظموں کو مر جانے سے بچانے کے لیے
ہر روز ان لفظوں کو جدا کرنا پڑتا ہے
اور ان جیسے لفظوں کے حملے سے پہلے
نئے لفظ پہنچانے پڑتے ہیں
جو ایسا کر سکتا ہے
شاعر رہ سکتا ہے

اس کے لیے ہر لمحہ، نیا لمحہ ہے۔ چوں کہ نیا لمحہ نئے امکان اور نئے چیلنج لیے ہوئے ہوتا ہے، اس لیے جدید شاعر کو نئے سرے سے اسے 'بسر' کرنا ہوتا ہے۔ جدید شاعر ایک عمر نہیں گزارتا، متعدد لمحات میں منقسم زندگی بسر کرتا ہے؛ اس بنا پر اس کی موضوعیت ثابت و سالم نہیں رہ پاتی؛ وہ ایک داخلی طور پر متحد شخص کے طور پر زندگی کا تجربہ نہیں کرتا۔ یہ حقیقت اس کا عذاب بھی ہے، اور عذاب سے نجات کا ذریعہ بھی! وہ منقسم ہے، وہ ہر لمحے کی 'امکانی و مشروط' یعنی Contingent حقیقت کا سامنا کرنے پر مجبور ہے؛ خود اپنے اندر تقسیم، بیگانگی دیکھنا، اس کی تقدیر بن گئی ہے، یہ اس کا عذاب ہے، مگر جب وہ اپنی صورتِ حال قبول کر لیتا ہے، اپنے اندر کی تقسیم و بیگانگی بسر کرنے لگتا ہے تو اس قابل ہو جاتا ہے کہ زندگی و سماج سے مختلف، کثیر سطحوں پر اپنا رشتہ استوار کر سکے، اور خود کو ایک طرح کے بندھے ٹکے رشتے کی یبوست سے محفوظ رکھ سکے؛ وہ ترک و اختیار کو اپنا معمول بنا سکے، یعنی ایک حقیقی آزادی حاصل کر سکے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم 'پچھلے جنم کی کتھائیں' کا یہی موضوع ہے۔ اگرچہ یہ ایک بیانیہ نظم ہے، اور کچھ زیادہ اچھی نہیں ہے، تاہم اس مفہوم کو ضرور پیش کرتی ہے، جسے ہم واضح کرنا چاہ رہے ہیں۔

مری عمر جس طرح گزری ہے
اس کو بھی کیوں اک عمر کہیے
یہ اک عمر میں تقسیم ہے
اور ہر لمحہ ایک دوسرے سے جدا ہے
جب اک لمحہ مرتا ہے
تو دوسرا لمحہ تخلیق پاتا ہے

پہلو میں آکر مرے بیٹھ جاتا ہے

اور پوچھتا ہے تم کون ہو؟

میں پھر سوچتا ہوں

کہ میں کون ہوں؟

کیوں کہ میں پچھلے لمحے میں جو کچھ تھا

وہ اب نہیں ہوں

تو کیا میں ہر اک لمحہ پھر سے نیا جنم لیتا ہوں

ہر اک لمحہ اک عمر ہے؟

تو کیا میں ہر اک لمحہ

ایسی کتھائیں سناتا ہوں

جو پچھلے جنموں سے منسوب ہیں؟

(خلیل الرحمٰن اعظمی، 'پچھلے جنم کی کتھائیں')

دوسری طرف مسلسل نئے معانی کی تخلیق ایک مشقت میں بدلنے کا امکان رکھتی ہے۔اس لیے نہیں کہ نئے معنی کی تخلیق کا عمل اس تکرار کا شکار ہوسکتا ہے، جس سے محفوظ رہنے کی خاطر جدید شاعر معنیِ نو کی تخلیق کا بیڑہ اٹھاتا ہے، بلکہ اس لیے کہ بنیادی معنی تک رسائی کی راہ میں معمول کی زندگی کا جبر پڑتا ہے۔'معمول کی یہ زندگی'، ہستی کے بنیادی معنی تک پہنچنے کی کوشش کو مسلسل سبوتاژ کرنے میں لگی رہتی ہے (حالاں کہ جدید شاعر اسی کے اندر بنیادی معنی حاصل کرتا ہے)۔شاید اسی لیے جدید شاعر کا پروٹو ٹائپ سسی فس ہے۔معمول کی زندگی اس پتھر کی طرح ہے، جسے سسی فس پہاڑ کی چوٹی تک لے جانے، اس کے دوبارہ گر جانے اور پھر چوٹی تک پہنچانے پر مجبور تھا۔دونوں میں یکسانیت اور لغویت ہے۔جدید شاعر اور سسی فس میں کچھ اور باتیں بھی مشترک ہیں۔جدید شاعر (بلکہ یہاں جدید تخلیق کار کہنا چاہیے) بنیادی معنی کی تخلیق کا آغاز کر کے خدائی قلمرو میں قدم رکھتا ہے؛ سسی فس نے بھی موت (Thanatos) کو قید کر کے، اور فانی انسانوں کی موت کو ٹال کر دیوتاؤں کی دنیا میں قدم رکھا تھا۔جدید شاعر کے لیے معمول کی زندگی اور سماج کے مقتدر طبقے 'خدائی اقلیم' ہیں، کہ وہ افراد کے لیے نظامِ معنی تشکیل دیتے ہیں، اور اس کی غیر مشروط فرماں برداری کا مطالبہ کرتے ہیں ؛جب آدمی خود بنیادی معنی تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے تو اس 'خدائی اقلیم اور اس کے اختیارات' میں مداخلت کرتا ہے۔چناں چہ آدمی کو سسی فس کی طرح سزا دی جاتی ہے۔کامیو نے سسی فس کو Archetypal absurd

hero کہا ہے، اور جدید آدمی کے لیے ریاست کی مقتدر قوتوں اور سماج کے اعتقادات و رسومات کی پابندی ،اس کی زندگی کو لایعنی اور لغو بنا ڈالتی ہے۔یہ اتفاق نہیں کہ جدید نظم میں سسی فس کا آرکی ٹائپ ابھرا ہے؛ ایک صبح سے اگلی صبح تک ایک ہی طرح کی مشقت کی کہانی۔درج ذیل مثالیں دیکھیے۔دو بزرگ شاعرات اور دو ان کے بعد کے شعرا کی نظمیں ہیں:

وقت کی بھٹکی ہوئی ارواح کا نوحہ ہوں میں

ریت کی الواح پہ کندہ کوئی مدفون دن

مدقوق دن

بے صراحت خواب کی تفہیم میں

حیران و سرگرداں ہوں میں

اپنے اندر

اک عزا خانہ سجانے کی تگ و دو

روز اک دیوارِ گریہ اٹھانے کی مشقت

اور پسِ دیوار جانے کی تگ و دو

(عشرت آفریں، 'دیوارِ گریہ')

سب کے لیے ناپسندیدہ اڑتی مکھی

کتنی آزادی سے میرے منہ اور میرے ہاتھوں پہ بیٹھتی ہے

اور اس روزمرہ سے آزاد ہے جس میں میں قید ہوں

میں تو صبح کو گھر بھر کی خاک سمیٹتی جاتی ہوں

اور میرا چہرہ خاک پہنتا جاتا ہے

دوپہر کو دھوپ اور چولھے کی آگ

یہ دونوں مل کر وار کرتی ہیں

گردن پہ چھری اور انگارہ آنکھیں

یہ میرا شام کا روزمرہ ہے

رات بھر شوہر کی خواہش کی مشقت

میری نیند ہے

میرا اندر تمھارا زہر
ہر تین مہینے بعد نکال پھینکتا ہے
تم باپ نہیں بن سکے
میرا بھی جی نہیں کرتا کہ تم میرے بچے کے باپ بنو
میرا بدن میری خواہش کا احترام کرتا ہے

(کشور ناہید، 'قید میں رقص')

چڑیا جاگتی ہے
اور دیوار کو گرانا شروع کر دیتی ہے
صبح سے شام تک
دیوار کو گراتی رہتی ہے
شام سے صبح تک

ایک صبح
دیوار دیکھتی ہے
چڑیا گری پڑی ہے

(ذی شان ساحل، 'دیوار اور چڑیا')

خواب مزدور ہے
رات دن سر پہ بھاری تغاری لیے
سانس کی
بانس کی
ہانپتی کانپتی سیڑھیوں پہ
اترتا ہے
چڑھتا ہے
روپوش معمار کے حکم پر
ایک لاشکل نقشے پہ اٹھتی ہوئی

اوپر اٹھتی ہوئی
گول دیوار کے
خشت در خشت چکر میں محصور ہے
خواب مزدور ہے
اک مشقت زدہ آدمی کی طرح
میں حقیقت کی دنیا میں
یا خواب میں
روز معمول کے کام کرتا ہوں
کچھ دیر آرام کرتا ہوں
کانٹوں بھری کھاٹ میں
پیاس کے جام پیتا ہوں
اور سوزنِ ہجر سے
اپنی ادھڑی ہوئی تن کی پوشاک سیتا ہوں
جیتا ہوں
کیسی انوکھی حقیقت ہے
کیسا عجب خواب ہے
اک مشقت زدہ آدمی کی طرح
اپنے حصے کی بجری اٹھانے پہ مامور ہے
خواب مزدور ہے!!

(رفیق سندیلوی، 'خواب مزدور ہے')

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ سسی فس کی مشقت کا بیان چاروں نظموں کے پس منظر میں ہے۔ جدید نظم کی شعریات میں یہ حقیقت کندہ کی گئی محسوس ہوتی ہے کہ جدید انسان کی صورتِ حال کی ترجمانی، سسی فس ہی کر سکتا ہے۔ یہ بڑی حد تک لاشعوری عمل ہے۔ چوں کہ سسی فس، ایک آرکی ٹائپ بنتا ہے، اس لیے اس اسطورہ کا شعوری علم ضروری نہیں۔ جدید شاعر جب بھی مسلط کردہ، ان تھک و لامتناہی مشقت کا مضمون پیش کرنا چاہتا ہے، وہ غیر ارادی طور پر سسی فس کی اسطورہ کی طرف رجوع کرتا ہے۔ البتہ جدید شعرا کے یہاں اس

اسطورہ کے ضمن میں کچھ نہ کچھ فرق بھی ظاہر ہوتا ہے۔ باقیوں نے لامتناہی مشقت کو انسانی تقدیر کے طور پر پیش کیا ہے، مگر کشور ناہید کے یہاں اس باغیانہ جدوجہد کا ذکر بھی ہے جو مکھی جیسی زندگی بسر کرنے کے خلاف ہے۔ ''میرا اندر تمھارا زہر/ ہر تین مہینے بعد نکال پھینکتا ہے'' یہ دو طنزیہ سطریں اس جدوجہد کا واضح اعلان ہیں کہ وہ پدرسری طاقت کے نظام کا ظرف (Container) بننے پر تیار نہیں؛ ان کے لیے بدن، ان کی اصل ہے، جس کی ملکیت، اور جس پر اپنے اختیار پر سمجھوتہ کرنے پر وہ آمادہ نہیں۔ وہ مسلط کردہ زندگی کے مقابلے میں لایعنی اور لغو زندگی کو قبول کرنے پر آمادہ نظر آتی ہیں۔ یہی بات ان کی نظم کو سسی فس کی کہانی کی طرح المیہ بناتی ہے۔ کامیو نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ سسی فس کی کہانی میں دل چسپ حصہ وہ ہے، جب وہ واپس آنے کے لیے تھوڑی دیر کے لیے پہاڑ رکتا ہے؛ مسلسل مشقت کے بیچ فرصت کا وقت! کامیو کہتے ہیں کہ ''جب سسی فس بھاری مگر نپے تلے قدموں کے ساتھ واپس اس عقوبت کی طرف آ رہا ہوتا ہے، جس کے بارے میں اسے کوئی علم نہیں کہ کب ختم ہوگی، تو دم لینے کی یہ فرصت اس کی بیداری کا وقت ہے۔ ان سب لمحوں میں جب وہ بلندی سے نیچے آ رہا ہوتا ہے تو وہ اپنی تقدیر پر غالب ہوتا ہے[٦]۔'' کامیو کا مؤقف ہے کہ سسی فس کا زمین کی طرف واپسی کا سفر، جب اس کے پاس پتھر نہیں، اگر اذیت ناک ہے تو یہی سفر مسرت کا موجب بھی ہوسکتا ہے۔ اگر اس کا دھیان مسلسل زمینی مسرتوں کی طرف رہتا ہے تو یہ المناک ہے، کیوں کہ اس طرح زمینی مسرتوں کی یاد اس کی مصیبت کی شدت میں اضافہ کر رہی ہے، لیکن اگر وہ اپنی صورتِ حال کو قبول کر لیتا ہے، یعنی اپنی مصیبت کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرتا ہے تو اپنی تقدیر پر غالب آ جاتا ہے؛ وہ مسرت محسوس کر سکتا ہے۔ بہ قول کامیو ''کچل ڈالنے والی سچائیاں اگر قبول کر لی جائیں تو ان پر غالب آیا جا سکتا ہے''۔ یہ نکتہ تھوڑا تفصیل طلب ہے۔ اس سے یہ گماں ہوسکتا ہے کہ جیسے کامیو تقدیر پرستی کی تعلیم دے رہے ہیں۔ کامیو کے مؤقف کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ وہ کس سیاق میں یہ بات کر رہے ہیں۔ سسی فس کسی حال میں پتھر ڈھونا ترک نہیں کر سکتا، اور نہ کوئی ایسی قوت، اس کے سامنے ہے، جس کے خلاف وہ اپنے غم و غصے کا اظہار کر سکے۔ اسے ہر حال میں پتھر کو بلندی پر پہنچانا، پتھر کا واپس زمین کی طرف آنا اور اسے ایک بار پھر پتھر کو بلندی تک لے جانا ہے۔ لہٰذا اس کے پاس آزادانہ سوچنے کا فقط وہ وقت ہے جب وہ ایک مرتبہ پھر اپنے کاندھوں پر پتھر اٹھانے واپس زمین کی طرف آ رہا ہوتا ہے؛ اسے اسی دوران میں اپنی صورتِ حال کو سمجھنا اور اس کے بارے میں کوئی نئی بات سوچنا ہے؛ کوئی معنی خلق کرنا ہے۔ کامیو یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ دنیا میں کوئی شے، کوئی صورتِ حال انسان کی خلقِ معنی کی صلاحیت کو گزند نہیں پہنچا سکتی، ہاں انسان خود ایسا کر سکتا ہے؛ بدترین صورتِ حال سے کسی نہ کسی شکل میں نکلنے کا راستہ تلاش کیا جا سکتا ہے، یا بنایا جا سکتا ہے۔ جن ننگی

سچائیوں کو ہم تبدیل نہیں کر سکتے، ان کا سامنا پورے انسانی وقار کے ساتھ کرنا، اور انھیں تسلیم کر لینا، درحقیقت اپنی انسانی حیثیت کو تسلیم کر لینا ہے، اپنی انسانی تقدیر کو قبول کر لینا ہے۔ تقدیر کو قبول کرنا، اور تقدیر پرستی دو جداگانہ چیزیں ہیں۔ تقدیر پرستی ایک منفعل اور کاہلی پر مبنی رویہ ہے، جب کہ تقدیر قبول کرنا ایک فعال، جرأت مندانہ عمل ہے۔ معنی کی تخلیق دریا کے دھارے کو کسی دوسری سمت موڑنے کی کوشش بھی ہے، اور دھارے میں بہتے چلے جانے کے لغو عمل اور جبر کو اپنا اختیار بنا لینا بھی ہے۔ دریا کے دھارے کے مخالف رخ بہنے کی کوشش المیے کو جنم دیتی ہے۔

سسی فس کی صورتِ حال کو جو چیز المیہ بناتی ہے، وہ اس کا 'دہرا شعور' ہے؛ اسے اپنی مصیبت اور زمینی مسرتوں کا بہ یک وقت شعور ہے۔ زمینی مسرتوں کا شعور اسے مسلسل ماضی کی طرف لے جاتا ہے، اس ماضی کی طرف جو کبھی واپس نہیں آ سکتا؛ اس کی لغو مصیبت، اس کا حال ہے؛۔ جب تک وہ حال سے سمجھوتہ نہیں کر لیتا، وہ ایک المناک زندگی بسر کرتا ہے۔ جدید شاعر لمحۂ حال کو اصل حقیقت سمجھتا ہے، اور اسی کو زندہ حقیقت بنانے میں یقین رکھتا ہے۔ وہ کسی چھوڑی ہوئی بہشت کی طرف لوٹنے کی خواہش کر سکتا ہے، جیسا کہ متعدد جدید شعرا نے ایسا کیا ہے۔ جدید شاعر بنیادی معنی کی تخلیق کے لیے ماضی، روایت کی طرف دیکھتا ہے، مگر وہ ان کے وجدانی تصور یا گزری مسرتوں کے احیا کی سعی نہیں کرتا۔ وہ لمحۂ حال کی لغویت، بے معنویت، تکرار سے فرار اختیار نہیں کرتا، جس کا ٹھیک ٹھیک مطلب یہ ہے کہ وہ لمحۂ حال کی 'پوری حقیقت' گرفت میں لیتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ لمحۂ حال کی پوری حقیقت میں ایک رخنہ بھی موجود ہوتا ہے، جہاں سے ماضی کا نقش مداخلت کرتا ہے۔ جدید شاعر بھی ایک حد تک سسی فس کی طرح 'دہرے شعور' کی المناکی کا شکار ہوتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا جدید شاعر کے پاس 'دم لینے کی وہ فرصت' ہے، جس کا ذکر کامیو نے سسی فس کے ضمن میں کیا ہے؟ ہم سمجھتے ہیں کہ، ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جدید اردو شاعری میں اس سے بہت کام کم لیا گیا ہے۔ دم لینے کی فرصت، زندگی کی مشقت اور جبر کے درمیان کا وقفہ ہے۔ یہ وقفہ عبوری ہے، مختصر ہے، مگر یہی وقفہ ہے، جس میں آدمی اپنی ہستی کے اس مرکز تک رسائی حاصل کر سکتا ہے، جہاں اسے کلی اختیار حاصل ہے، یعنی جہاں وہ خزانہ مضمر ہے جسے آدمی سے کوئی چھین نہیں سکتا۔ یہاں آدمی اپنے اوپر ہنس سکتا ہے، دوسروں کا مضحکہ اڑا سکتا ہے، ہر شے، ہر رشتے سے بے نیاز ہو سکتا ہے، رنج و راحت، یاس و امید، افضل و اسفل، اشراف و اجلاف، عورت و مرد، فرد و سماج جیسے متخالف جوڑوں کی زنجیر توڑ سکتا ہے، المختصر اپنی حقیقی انسانی نہاد اور مطلق آزادی کا تجربہ کر سکتا ہے۔

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

عبداللہ عتیق: +92- 347 8848884

محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: +92- 334 0120123

سسی فس کی کہانی، راجہ بکرم سین کی اس کہانی کی یاد دلاتی ہے، جسے بیتال پچیسی میں بیان کیا گیا ہے۔ بکرم سین کو ایک جوگی سے وچن نبھانے کی خاطر ایک لاش کاندھے پر اٹھا کر شمشان گھاٹ تک جانا پڑتا ہے۔ راستے میں بیتال (مُردوں میں سرایت کر جانے والی بدروح) اسے کہانیاں سناتا ہے۔ سسی فس اور بکرم سین میں یہ بات مماثل ہے کہ دونوں کے کاندھوں پر بوجھ ہے، مگر بکرم کا سفر، سسی فس کی طرح دائرے کا سفر نہیں؛ نیز خاموش بھاری پتھر اور کلام کرتی سرد لاش میں بھی فرق ہے۔ دونوں میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ سسی فس کے کاندھوں پر لدا پتھر ایک سزا ہے جسے دیوتاؤں نے تجویز کیا تھا، جب کہ بکرم کے کاندھے پر لدی لاش ''دراصل یہ بوجھ، یہ کام اس کا اپنا تھا(۷)۔'' آدمی کا ایک مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنا انکار کرنے کا میلان رکھتا ہے؛ وہ اس محشر کا سامنا نہیں کرنا چاہتا جو اس کے اندر کی گہرائیوں میں برپا رہتا ہے؛ وہ ان بہائم سے آنکھیں چرانا چاہتا ہے جو اس کے شعور کی روشن دنیا کے پیچھے ایک تاریک کرے میں موجود ہیں۔ جدید ادب نے آدمی کو اپنے انکار کی روش ترک کرنے کی ترغیب دی۔ چناں چہ اس کی ہستی کے فراموش کردہ حصوں بخروں کو سامنے لانے کا چارہ کیا۔ جدید نظم کا اگر کوئی نعرہ ہو سکتا ہے تو بس یہ: ''زندگی سے ڈرتے ہو؟/زندگی تو تم بھی ہو زندگی تو ہم بھی ہیں/آدمی سے ڈرتے ہو/آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں''۔ انسانیت کے لیے جدید نظم کی یہ ایک اہم عطا ہے کہ اس نے آدمی کے آدمی سے ڈر کو ختم کرنے کا چارہ کیا۔ نظیر اکبر آبادی نے تو صرف آدمیوں کی قسمیں بتائی تھیں؛ یعنی ابدال و قطب و غوث بھی آدمی ہیں، اور منکر و کفر سے بھرے ہوئے بھی آدمی ہیں، اور اشراف، کمینے، شیطان، پرہیز گار سب آدمی ہیں، مگر جدید شاعر اس سے آگے جاتا ہے؛ وہ آدمی کے اندر کئی طرح کے آدمی دیکھتا ہے، اور آدمی کو اکساتا ہے کہ ان سب کے انکار کی روش ترک کرے؛ ان کا سامنا کرے، اور انھیں قبول کرے۔ قدیم اساطیری کہانیوں کی جتنی تعبیرات جدید زمانے میں کی گئیں، ان کا مقصود یہ محسوس ہوتا ہے کہ آدمی کے آدمی سے ڈر، یعنی خود سے ڈر کو مٹایا جائے، آدمی کو اپنی تقدیر کو قبول کرنے پر آمادہ کیا جائے، آدمی کو اپنی فانی حیثیت، اپنے داخل میں مضمر سب نور و ظلمت، سب ملکوتی و ابلیسی عناصر کا سامنا کرنے کی جرأت دلائی جائے۔ بکرم کی کہانی کی تعبیر کرتے ہوئے ہنرخ زمر نے مزید لکھا ہے کہ:

> یہ لاش گلتی سڑتی ہوئی چیز، ہماری اناؤں میں سے ایک اور انا ہے (یہ کون جانتا ہے کہ ان کی کل تعداد کتنی ہے) اور اسی لیے ہماری اپنی ذات کا ایک حصہ.... ایک بھولا بسرا، جاں بلب، ٹوٹا حصہ، اور اندر چھپا ہوا بیتال ایک دوسری اور عجیب ترین انا ہے۔ ہم شعوری طور پر اپنے آپ کو جو شاہانہ ''میں'' سمجھتے ہیں، یہ انا اس ''میں'' کے پیچھے، پرے اور

> اندر رہتی ہے، اور اپنے آس پاس کی مردہ شکلوں سے اپنی آواز میں گونج پیدا کر کے، ہمیں یہ دھمکی دیتی ہے کہ اگر ہم نے اس کی الٹی سیدھی باتیں ماننے سے انکار کیا تو فوراً ہلاک ہو جائیں گے (۸)۔

اپنی ذات کے بھولے بسرے، جاں بلب، ٹوٹے حصے سے تعارف، دراصل اپنی ہستی کے بنیادی معنی تک رسائی ہی کا ایک مرحلہ ہے۔ ذات کے یہ بھولے بسرے حصے کہیں لاش کی صورت ہیں، اور کہیں بہائم کی صورت ہیں۔ ساقی فاروقی کی نظم 'مردہ خانہ' میں لاش اسی طرح کلام کرتی ہے، جس طرح بیتال، بکرم سے کلام کرتا تھا، بس اس فرق کے ساتھ کہ بیتال، بکرم سے سوال پوچھتا تھا، جب کہ ساقی کی نظم میں (لاش کی) ایک بریدہ زبان کہتی ہے کہ 'تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے'۔ یہ کسی اور کی لاش نہیں ہے؛ یہ نظم کے متکلم ہی کا ایک بھولا بسرا، ٹوٹا حصہ ہے (کیوں کہ آدمی موت کو بھلائے رکھتا ہے)، جس کا وہ پہلے انکار کرتا ہے۔
اب ساقی کی نظم کا متعلقہ حصہ دیکھیے:

بڑی بساند ہے ٹھٹھری ہوئی ہواؤں میں
میں گھر گیا ہوں لہو چاٹتی بلاؤں میں
وہ اک بریدہ زباں آئی لڑکھڑاتی ہوئی
ہنسی.... ڈراؤنی سرگوشیوں میں کہنے لگی
تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے
نہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت
متاعِ جسم سلامت کہ مردہ خانے بہت

(ساقی فاروقی، 'مردہ خانہ')

گزشتہ صفحات میں کشور ناہید کی نظم 'قید میں رقص' کا ایک ٹکڑا پیش کیا گیا ہے، اس میں 'سب کے لیے ناپسندیدہ مکھی' کا ذکر ہوا ہے۔ کشور کے یہاں اگرچہ مکھی آزادی کا استعارہ بنی ہے، مگر جدید ادب میں گھریلو مکھی ایک اہم علامت بھی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے 'کایا پلٹ' میں شہزادہ بخت مکھی بن جاتا ہے۔ احمد ہمیش کا افسانہ 'مکھی' جدید انسان کی لغویت کا اہم بیانیہ ہے۔ گھریلو مکھی، 'گھر میں باہر' کی چیز ہے؛ لہٰذا اسے قبول نہیں کیا جاتا، دھتکارا جاتا ہے، مگر مکھی ہے کہ آدمی کی جان نہیں چھوڑتی۔ مکھی کی اصل علامتی اہمیت یہ ہے کہ آدمی سمجھتا ہے کہ اس کے گھر یعنی اندر کی دنیا میں ایک باہر کی شے مسلسل بھنبھناتی ہے؛ حالاں کہ یہ آدمی ہی کی ہستی کا ایک رخ ہے؛ اس کی اناؤں میں سے ایک انا ہے؛ ایک ایسی انا جسے وہ ایک 'غیر' سمجھتا ہے،

اس لیے اس سے نفرت کرتا ہے، اور مسلسل نظر انداز کرتا ہے۔ محمد علوی نے اپنی نظم 'ولف مین' میں یہی موضوع پیش کیا ہے۔ لاش اگر آدمی کے بھولے بسرے حصے کی علامت ہے تو اس نظم میں بھیڑیا، ذات کے ناپسندیدہ حصے کی علامت ہے۔ پہلے نظم دیکھیے:

آدھی رات ہوئی
اور پورا چاند نکل آیا
سوتے میں
ہونٹ چیر کے
اس کے دانت بڑھے
اور ناخن نکلے
تیز نکیلے بڑے بڑے
پھر سارے بدن پر
بال ہی بال اگ آئے
گاؤں سے باہر جنگل میں
بھیڑیے مل کے چلائے!

وہ اپنے بستر سے اٹھ کر
کھڑکی کود گیا!
پاس کے گھر میں
سوتے میں کوئی بچہ چونک اٹھا!
دور گلی کے نکڑ پر
اک کتا بھونک اٹھا!

پھر دور
بہت ہی دور کہیں
اک چیخ سنائی دی!

پھر اس کے خالی بستر میں
اک لاش دکھائی دی!
پھر بادل گھر آئے
اور سارا منظر ڈوب گیا!!

سورج نے آ کر دیکھا تو
خالی بستر چمک رہا تھا
گہری نیند میں
وہ اپنے بستر سے
وہ اپنے بستر سے نیچے لڑھک گیا تھا!!

(محمد علوی، 'ولف مین')

یہ نظم ہمیں ہرمن ہیسے کے ناول *Steppenwolf* کی یاد دلاتی ہے، جس میں آدمی کے اندر بھیڑیا دکھایا گیا ہے۔ بہ ظاہر یہ کایا کلپ ہی کا تھیم محسوس ہوتا ہے، جسے کافکا نے پیش کیا ہے، یا اردو میں انتظار حسین نے، تاہم حقیقت میں یہ کایا کلپ نہیں، خواب ہے، جو لاشعور میں مخفی بہائم کی نمائندگی کرتا ہے۔ بلاشبہ اسے جدید اردو نظم کی چند اچھی مثالوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ علوی نے ڈرامائی مناظر کی تیکنیک میں آدمی کے اندر سے بھیڑیے کے برآمد ہونے اور پھر اندر ہی چھپ جانے کا موضوع پیش کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کے آخر میں پہلے تین مناظر کو ایک فنتاسی قرار دیا گیا ہے، اور ایک طرح کا comic relief۔ نظم کے متن سے ظاہر ہے کہ آدھی رات کو گہری نیند میں، جب آدمی کے شعور کا دروازہ بند ہو جاتا ہے تو اس کے اندر کا بھیڑیا جاگتا ہے، اور ان جارحانہ خواہشوں کی تسکین کرتا ہے، جنھیں وہ بیداری کی حالت میں دبائے رکھتا ہے۔ یہ نظم بس یہیں رک جاتی ہے، اسی لیے یہ ایک اچھی نظم ضرور ہے، بڑی نہیں۔ یہ نظم آدمی کے یہاں ایک ناپسندیدہ حصے، یا انا کی موجودگی کی کہانی سناتی ہے، یعنی یہ بتاتی ہے کہ آدمی تضادات سے عبارت زندگی بسر کرتا ہے؛ اس کی رات، اس کے دن سے قطعی مختلف ہے، نیز یہ بھی بتاتی ہے کہ بھیڑیا خود آدمی ہی کے وجود میں مضمر ہے، اور اس کے ہی جبڑے چیر کے برآمد ہوتا ہے، لیکن اس کے آگے کی کہانی نہیں سناتی۔ آگے کی کہانی دو طرح سے آگے بڑھ سکتی ہے: آدمی بھیڑے کو قبول کرتا ہے؛ آدمی بھیڑیے سے متصادم رہتا ہے۔ علوی کی نظم میں آدمی بھیڑیے کو نظر انداز کرتا ہے۔ پہلی صورت میں آدمی کی نجات ممکن ہے، دوسری صورت میں اس کی زندگی

المناک ہوسکتی ہے، اور جس صورت کا ذکر علوی کی نظم میں ہوا ہے، اس سے آدمی منقسم زندگی بسر کرسکتا ہے۔
آدمی اپنے اندر جن بھیڑیوں اور بہائم کو محسوس کرتا ہے، ان سب سے آدمی کا تعلق ہے، کہ انھیں آدمی نے خود یا اس کے ہم نفسوں نے پیدا کیا ہے۔ جن بہائم کو دوسرے لوگ یعنی سماج وسیاست پیدا کرتے ہیں، وہ دوسرے آدمیوں ہی کا خون پیتے ہیں۔ جدید نظم بلاشبہ موضوعیت کی حامل ہے، مگر اس کی موضوعیت میں 'دوسری، باہر کی دنیا' شامل ہے۔ جن بہائم کا تعلق لاشعور سے ہے، ان کا سامنا کرنے، اور ان کی ملکیت قبول کرنے سے آزادی ونجات ملتی ہے، لیکن جن بہائم کو 'دوسری، باہر کی دنیا' نے پیدا کیا ہے، ان سے آدمی کا تصادم ہی ہوسکتا ہے، اور تصادم ہی کے ذریعے آدمی کی نجات ممکن ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نجات کے ساتھ المیہ بھی موجود ہوتا ہے۔ اپنے لاشعوری بہائم کا سامنا کرنے سے، روحانی نجات ملتی ہے تو سماجی بہائم کا مقابلہ کرنے سے جو نجات ملتی ہے، اس کی نوعیت معاشرتی وسیاسی ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'سبزہ ء بیگانہ' میں اندر کے ان بہائم سے تصادم کی حالت کو پیش کیا گیا ہے، جو دراصل سماج وسیاست کے پیدا کردہ ہیں۔ یہ قدرے طویل، بیانیہ نظم ہے۔ اس نظم میں ایک خیراتی ہسپتال میں لائے گئے ایک مریض کی کہانی ہے، جس کے حسب نسب، گھر وطن کی کسی کو خبر نہیں تھی، یا کوئی اسے جاننا ہی نہیں چاہتا تھا۔ بس اتنا معلوم تھا کہ وہ راتوں کو چلاتا تھا، اور فریاد کرتا تھا کہ اس کے اندر ایک اسیر زخمی پرندہ ہے، جس کا چارہ کیا جائے۔ اس پرندے کی اسیر ومجروح ہونے کا سبب، خود اس مریض کی زبان سے ادا ہونے والے الفاظ تھے:

یہ وتنام، کبھی ڈومینکن، کبھی کشمیر
زرکثیر، سیہ قومیں، خام معدنیات
کثیف تیل کے چشمے، عوام، استحصال
زمیں کی موت، بہائم، فضائی جنگ، ستم
اجارہ داری، سبک گام، دل ربا، اطفال
سرودونغمہ، ادب، شعر، امن، بربادی
جنازہ عشق کا دف کی صدائیں، مردہ خیال
ترقی، علم کے گہوارے، روح کا مدفن
خدا کا قتل، عیاں زیر ناف زہرہ جمال

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اسیر زخمی پرندہ انسانی روح اور ضمیر کی علامت ہے، جسے ملکی وغیر ملکی بہائم زخم لگاتے ہیں۔ اس مطالعے کی مدد سے ہم اردو تنقید میں رائج ہونے والی اس متھ کو شکست ہوتا دیکھ سکتے

ہیں، جس کے مطابق جدید شاعر صرف لاشعور کو اور ترقی پسند شاعر سماج وسیاست کو پیش کرتے ہیں۔ ترقی پسند نقاد جنھیں جدید شاعر ہونے کا طعنہ دیتے ہیں، وہ سماج وسیاست کو اپنا شخصی، جذباتی مسئلہ بنا کر پیش کرتے ہیں، یعنی اپنی موضوعیت کا حصہ محسوس کرتے ہیں۔ اختر الایمان کی نظم میں شعور کی رو کی تیکنیک استعمال ہوئی ہے، جسے انسان کے لاشعور اور باطن کی پیچیدہ، تہ در تہ، تاریکی میں ملفوف دنیا کے اظہار کا مستند ذریعہ سمجھا گیا ہے۔ اگرچہ اس مریض کے اشارے واضح ہیں، مگر عام لوگوں کی مانند طبی، نفسیاتی ماہر اسے سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ کوئی اسے احساس جرم میں مبتلا سمجھتا ہے، کوئی اسے حب وطن کا مارا خیال کرتا ہے، کوئی اسے دیوانہ شاعر کہتا ہے۔ شاعر نے اس طرح سماج پر ایک چوٹ کی ہے کہ وہ اپنے ہی پیدا کردہ بہائم سے غافل ولاعلم ہی نہیں، اس شخص کا ٹھٹھہ بھی اڑاتا ہے، جسے ان کا علم ہے، اور جس کی روح اس علم کے ہاتھوں زخمی ہے۔ اس مریض کا انجام المناک ہوتا ہے۔ کوئی اس اسیر زخمی پرندے کے بارے میں نہیں جان سکتا، جو طرح طرح کے وحشیوں کے دہشت ناک پنجوں سے مجروح ہوا ہے۔ نظم کا انجام خاصا دل سوز ہے، مگر اس میں سطحیت ہے۔ ہمیں یہاں کسی تکلف کے بغیر یہ کہنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ جدید نظم کی شعریات میں جس طرح بنیادی مسائل وسوالات کو تحریک دینے کی گنجائش ہے، اور بڑی نظمیں لکھنے کا امکان ہے، اسے پوری طرح بروے کار نہیں لایا گیا۔

☆☆

بنیادی معنی کی جستجو ہموار راستے کا سفر نہیں۔ ایک بڑی رکاوٹ سماج کے کبیری بیانیے ہیں؛ وہ کبیری بیانیے جو معنی سازی پر کلی اجارے کا دعویٰ کرتے ہیں، اور سماج کے مقتدر طبقے ان کبیری بیانیوں کی محافظت کے نام پر غیر معمولی طاقت حاصل کر لیتے ہیں۔ جدید نظم کس طرح بنیادی معنی کی تخلیق کے دوران میں، ان کبیری بیانیوں سے نبرد آزما ہوئی، اس کا مطالعہ ابھی نہیں کیا گیا۔ اس امر کی وضاحت میں ہم یہاں راشد کی نظم 'وہ حرفِ تنہا' کا ذکر دوبارہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس نظم میں راشد ہستی کے بنیادی معنی کو ابوالعلا معری (۹۷۳ء-۱۰۵۵ء) کے خواب کے ذریعے واضح کرتے ہیں۔ معری چار سال کی عمر میں چیچک کی وجہ سے بینائی سے محروم ہوگئے تھے، اور ان کا چہرہ بھی بگڑ گیا تھا مگر اسے انھوں نے اپنی محرومی نہیں بننے دیا۔ وہ ایک روشن بصر، آزاد خیال، عرب شاعر وفلسفی تھے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ معری نے گیارھویں صدی میں ان جدید خیالات کا اظہار کیا تھا، جنھیں کہیں انیسویں صدی کے اواخر میں دنیا میں مغرب کے ذریعے شہرت ملی۔ اگرچہ معری کو اپنی زندگی میں غیر معمولی شہرت ملی، مگر ان کی فکری وراثت اسلامی دنیا میں (عمر خیام، اور کسی قدر غالب کے استثنیٰ کے ساتھ۔ خیام بعضوں کے بقول معری سے متاثر تھے) اب تک اپنی جگہ نہیں

بنا سکی۔ لـز ومیات سے ان کے چند اشعار کے آزاد نثری ترجمے دیکھیے، تا کہ واضح ہو سکے کہ راشد بنیادی معنی کے لیے معری کے خوابوں سے رجوع کرنے کا مشورہ کیوں دیتے ہیں۔

کہتے ہیں کہ روحیں آواگون کے ذریعے حرکت میں رہتی ہیں
ایک جسم سے دوسرے جسم میں، یہاں تک کہ وہ پاک ہو جاتی ہیں
لیکن اس پر مت یقین کر، خواہ جس غلطی نے بھی یہ [ماننے کی] ترغیب دی ہے

اگر چہ ان کے سر، کھجور کی طرح اونچے ہیں
لیکن جسم جڑی بوٹیوں کی مانند ہیں جو اگتی اور مٹتی ہیں
بے رحمی سے صیقل کرنے سے مرکب بلیڈ گھس جاتے ہیں
اپنی روح کی خواہشوں کو کم کر، اور پر سکون رہ!

میں نے تیری خاموشی کی آوازیں
تیری جنت اور تیرے دوزخ میں پگھلتی ہوئی سنی ہیں

کس طرح ہمارا خدا جس نے سورج اور چاند بنائے
اپنی روشنی کسی 'ایک' کو دے سکتا ہے، میں نہیں دیکھ سکتا

پھر کیا جنت اور کیا جہنم؟ عقل کی بلندی سے مجھے نہ تو وہ آگ نظر آتی ہے نہ روشنی
جس کی غذا اندھیرا نہیں ہے
ہم ایک دنیا سے دوسری دنیا میں اسی طرح گزرتے ہیں
جس طرح سائے رات سے گزرتے ہیں

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اردو کے جدید شاعر کا اگر کوئی ہیرو ہو سکتے تھے تو معری اور بیدل۔ معری ایک حقیقی جدید شاعر تھا؛ کوئی شاعر بنیادی انسانی صورتِ حال سے متعلق تشویش کا اظہار اور بصیرت تخلیق کیے بغیر جدید ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا؛ گہری تشویش اور اعلیٰ بصیرت معری میں موجود تھی۔ (اگر چہ اسے اصول کا درجہ نہیں دیا جا سکتا، مگر اکثر حقیقی تشویش، دانش کی تخلیق کا محرک ہوتی ہے)۔ جدید

شاعر، انسانی عقل، انسانی انفرادیت، انسانی تنہائی، انسانی تقدیر، انسانی تقدیر سے وابستہ حزن کا حامل ہوتا ہے۔ جب جدید شاعر انسانی عقل یا انسانی بساط کو مرکزی اہمیت دیتا ہے تو پھر اس بات کو اپنی ذمہ داری محسوس کرتا ہے کہ وہ اس کے تمام مضمرات کا پوری دیانت داری اور اخلاقی جرأت کے ساتھ سامنا بھی کرے۔ انسانی عقل اگر اشیا کا پیمانہ ہے تو آدمی اپنے عہد کی پیداوار نہیں، اپنے عہد کا نکتہ چیں ہے؛ اگر انسانی عقل ہر شے کی قدر و قیمت کا مقیاس ہے تو وہ سب اساطیری بیانیے، اعتقادات، تعصبات، رسومات انسان کی روح کو بہ قول نطشے بار بردار اونٹ بناتی ہیں؛ ایسا اونٹ جو مزید بوجھ اٹھانے کے لیے آسانی سے گھٹنے ٹیک دیتا ہے۔ جدیدیت آدمی کی روح کی آزادی کا خواب دیکھتی ہے، ان سب اساطیری بیانیوں، قومی بیانیوں، نسلی، صنفی بیانیوں سے جو آدمی کی روح زخمی کرتے ہیں۔ معری ان سب معنوں میں جدید تھا۔ وہ اپنے زمانے کی پیداوار نہیں تھا، جیسا کہ ہمارے اکثر جدید شاعر خود کو نئے زمانے کی پیداوار سمجھتے ہیں، اور اپنی جدید شناخت کے لیے نئے سماجی علوم، اور ان کی عطا کردہ تشکیک کو دلیل بناتے ہیں۔ ایک حقیقی جدید آدمی خود کو، یا اپنی عقل کو اتنا کمزور نہیں سمجھتا کہ اسے اپنا آپ باور کرانے کے لیے ان علوم، ان کتب، ان طرز ہائے فکر کو دلیل بنانا پڑے، جن سے اسے داخلی ربط نہ ہو، مگر وہ اس کے زمانے میں مقبول ہو چکی ہوں۔ معری کا خواب، آدمی کی حقیقی آزادی کا خواب تھا، جسے خود آدمی ہی ممکن بنا سکتا تھا؛ اپنے آدمی ہونے، اپنے فانی ہونے یعنی اپنی انسانی حدوں کی ملکیت کو پوری طرح قبول کرتے ہوئے۔ اب ہم شاید سمجھ سکتے ہیں کہ راشد معری کے خواب کی طلب کیوں کرتے ہیں۔

ہمیں معری کے خواب دے دو
(کہ سب کو بخشیں بقدر ذوق نگہ تبسم)
ہمیں معری کی روح کا اضطراب دے دو
(جہاں گناہوں کے حوصلے سے ملے تقدس کے دکھ کا مرہم)
کہ اس کی بے نور و تار آنکھیں
درون آدم کی تیرہ راتوں کو چھیدتی تھیں
اسی جہاں میں فراق جاں کاہ حرف و معنی
کو دیکھتی تھیں
بہشت اس کے لیے وہ معصوم سادہ لوحوں کی عافیت تھا
جہاں وہ ننگے بدن پہ جابر کے تازیانوں سے بچ کے

راہ فرار پائیں
وہ کفش پا تھا کی جس سے غربت کی ریگ بریاں
سے روز فرصت قرار پائیں
کہ صلب آدم کی رحم حوا کی عزلتوں میں
نہایت انتظار پائیں
(بہشت صفر عظیم لیکن ہمیں وہ گم گشتہ ہند سے ہیں
بغیر جن کے کوئی مساوات کیا بنے گی
وصالِ معنی سے حرف کی بات کیا بنے گی؟)
ہم اس زمیں پر ازل سے پیرانہ سر ہیں مانا
مگر ابھی تک ہیں دل توانا
اور اپنی ژولیدہ کاریوں کے طفیل دانا
ہمیں معری کے خواب دے دو
(بہشت میں بھی نشاط یک رنگ ہو تو غم ہے
ہو ایک سا جام شہد سب کے لیے تو سم ہے)
کہ ہم ابھی تک ہیں اس جہاں میں وہ حرفِ تنہا
(بہشت رکھ لو ہمیں خود اپنا جواب دے دو!)
جسے تمنائے وصل معنی

راشد یہاں انسان کو اس حرف تنہا کی مانند قرار دیتے ہیں جو وصال معنی کی تمنا رکھتا ہے۔یعنی بنیادی معنی کی تلاش،انسان کی سب سے بڑی تمنا ہے۔راشد باور کراتے ہیں کہ معری بنیادی معنی تک پہنچ گیا تھا،اور اگر آج کے انسان کو معنی تک پہنچنا ہے تو اسے اپنی روح میں وہی اضطراب پیدا کرنا ہوگا جو معری کی روح میں تھا۔واضح رہے کہ راشد آدمی کو محض تنہا نہیں،حرفِ تنہا قرار دے رہے ہیں۔گویا وہ آدمی کی سماجی تنہائی کا ذکر نہیں کر رہے،روح کی اس تنہائی کا ذکر کر رہے ہیں،جس کا سامنا دہشت ناک ہوتا ہے؛سماجی تنہائی اکثر نتیجہ ہوتی ہے،محض اکیلے پن کا،دوسروں سے بیگانگی کا،نظریے اور عقیدے کی بنا پر حاشیے پر دھکیلے جانے کا،مگر روح کی تنہائی،وجود کے دشت اور بے کراں کائنات میں خود کو تنہا و یکتا محسوس کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ویسے تو ہر تنہائی مٹنا چاہتی ہے،اس شے یا وجود سے وصال چاہتی ہے،جو'غائب' ہے،مگر روح کی تنہائی اپنے اندر ایک

کش مکش بھی رکھتی ہے۔وہ مٹنا بھی چاہتی ہے،مگر اپنی یکتائی قائم بھی رکھنا چاہتی ہے۔یہ بات اس کی وصال کی خواہش کو پیچیدہ بنا دیتی ہے۔یہ حقیقت حرفِ تنہا کی معنی سے وصال کی تمنا سے بھی ظاہر ہے۔حرفِ تنہا،جب لفظ کا حصہ بنتا ہے،یعنی معنی حاصل کرتا ہے تو اس کی یکتائی نہ پوری طرح مٹتی ہے،نہ باقی رہتی ہے۔بہ ظاہر وہ معنی کی دھند میں غائب ہو جاتا ہے،مگر دوسری طرف وہ خود معنی کی تشکیل میں شامل بھی رہتا ہے۔مثلاً اگر کسی لفظ سے ایک حرف منہا کر دیا جائے،یا اس کی پوزیشن بدل دی جائے تو ممکن ہے کوئی نیا لفظ بن جائے،مگر پھر معنی بھی نیا ہوگا۔اس طرح ہر حرف،معنی کی تشکیل میں شامل ہوتا ہے،مگر دوسرے حروف سے اپنے خاص رشتے کے سبب۔گویا راشد اس معنی کی آرزو کرتے ہیں،جس کی تشکیل میں خود ان کا حصہ ہو؛وہ روح کی تنہائی کو ایک ایسے انداز میں ختم نہیں کرنا چاہتے،جس سے اس کی یکتائی کے تحلیل ہونے کا اندیشہ ہو۔غالباً یہی وجہ ہے کہ راشد نے قطرہ و سمندر کی روایتی علامتیں استعمال نہیں کیں۔قطرہ،سمندر میں تحلیل ہو جاتا ہے،مگر لفظ میں حرف تحلیل نہیں ہوتا۔

دوسری طرف معنی ایک تنزیہی مظہر ہے۔صوفیا بھی تنزیہہ کی تمنا کرتے ہیں۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی کی تنزیہہ کی تمنا اس مابعد الطبیعیاتی مرکز کی یادداشت کے سبب ہے،جس سے جدید شاعر خود کو منقطع کرنے کا دعویٰ کرتا تھا۔راشد نظم میں بار بار بہشت کا حوالہ دیتے ہیں،تا کہ معنی کی تنزیہہ کو بہشت کی تجسیمی،اور حسی مسرتوں سے ممیّز کیا جا سکے۔ہر چند بہشت دوسری دنیا میں واقع ہے،(یہ الگ بات ہے کہ وہ انھی مسرتوں کی نوید دیتا ہے جو دنیوی،ارضی اور حسی ہیں)؛بہشت کو اِس ارضی دنیا میں انسانی سعی کا انعام بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔جدید آدمی انعام نہیں چاہتا،تخلیق کے عمل میں شامل ہونا چاہتا ہے۔راشد کا مؤقف ہے کہ آدمی کی حرفِ تنہا جیسی صورتِ حال سے نجات 'دوسری دنیا' کے بہشت کی آرزو میں نہیں ہو سکتی۔صوفیا ہی کی طرح راشد بھی بہشت کی آرزو نہیں رکھتے،مگر راشد کی دلیل دوسری ہے۔ان کی نظر میں بہشت کی یکسانیت،(جو حسی لذتوں کی بے روک ٹوک تسکین کے سبب پیدا ہوتی ہے)انسانی روح کے اضطراب کے لیے سم ہو سکتی ہے۔ان کی نظر میں آدمی کی سب سے بڑی متاع،روح کا اضطراب ہے۔

بر سبیل تذکرہ اقبال نے بھی ایک نظم معری کے حوالے سے لکھی ہے۔اقبال نے اپنی نظم میں سبزی خور معری کو بھونا ہوا تیتر بھیجنے کے واقعے کا ذکر کیا ہے۔معری نے بہ قول اقبال تیتر سے یہ مکالمہ کیا کہ تجھے کس گناہ کی سزا دی گئی۔افسوس کہ تو شاہیں نہ بنا؛اگر شاہین بنتا تو اس انجام سے دوچار نہ ہوتا۔نظم کا خاتمہ اس شعر پر ہوا ہے:

تقدیر کے قاضی کا یہ فتویٰ ہے ازل سے
ہے جرم ضعیفی کی سزا مرگ مفاجات

دوسرے لفظوں میں اقبال نے معری کی بنیادی فکر کے بجائے، ان کی زندگی کے ایک واقعے پر نظم لکھی ہے، اور اپنے فلسفے کے حق میں ایک طرح سے معری کی سند پیش کی ہے۔ معری کے سلسلے میں راشد اور اقبال کا یہ فرق دونوں کے فلسفہء زندگی کا فرق ہے؛ نیز دونوں کی جدیدیت کا فرق بھی!

•◆•◆•◆•

حوالہ جات

(۱) فریڈرک نطشے، زردشت نے کہا، (ترجمہ ابوالحسن منصور احمد) فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء ص ۸۴۔۸۵

(۲) مثلاً میتھیو آرنلڈ نے۔

(۳) اختر احسن، نئی شاعری، مشمولہ نئی شاعری، (مرتبہ افتخار جالب)، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶ء ص ۳۹

(۴) ن۔م۔ راشد، مقالات ن م راشد، (مرتبہ شیما مجید) الحمرا اسلام آباد، ص ۱۸۳

(۵) ٹیری ایگلٹن، *The Meaning of Life*، اوکسفرڈ، نیویارک، ۲۰۰۷ء، ص ۳۵

(۶) البیئر کامیو، *The Myth of Sisyphus and Other Essays*، مترجم جسٹن اوبرائن، ص ۷۶

(۷) ہنرخ زمر، ''شر پر روح کی فتح''، ترجمہ محمد سلیم الرحمٰن، مشمولہ اسیر ذہن، ادارہ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۲۵۸

(۸) ایضاً، ص ۲۵۸۔۲۵۹

جدید نظم کو سمجھنا مشکل کیوں ہے؟

کیا وجہ ہے کہ جدید نظم آج بھی معما محسوس ہوتی ہے؟ ادب کے عام قارئین کو تو خیر جانے دیجیے۔ لیکن جب خود نظم کے شاعروں اور نقادوں کو بھی یہ ایک معما لگے تو اس سوال پر سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے کہ آخر جدید نظم اتنی دہائیوں بعد بھی کیوں آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی؟ 'مشکل' کہاں ہے؟ نظم میں یا اس کی تحسین و تفہیم کے عمل میں؟ نیز نظم مشکل سمجھے جانے کے باوجود کیوں نہ صرف برابر لکھی جارہی ہے، بلکہ جدید شاعری کی ممتاز ترین صنف ہونے کے یقین کے ساتھ لکھی جارہی ہے؟ اس باب میں انھی چند سوالات کے جوابات تلاش کرنا مقصود ہے۔

چند دن پہلے حلقہ اربابِ ذوق، لاہور کے اجلاس میں جانے کا اتفاق ہوا، جو ایوان اقبال میں نثری نظم کے ایک معتبر شاعر کی صدارت میں منعقد ہوا۔ اس اجلاس میں یاسمین حمید نے نظم پیش کی۔ ظاہر ہے یہ تازہ اور غیر مطبوعہ نظم تھی، کیوں کہ حلقے میں چھپی ہوئی تحریر پڑھنے کی اجازت نہیں۔

یاسمین حمید نے پہلے نظم پڑھی اور اس کے فوراً بعد اس کی نقول شرکاے اجلاس میں تقسیم کی گئیں۔ جب وہ نظم پڑھ چکیں تو صاحب صدارت نے نظم کے بعض حصوں پر اظہارِ خیال کیا، لیکن صاف محسوس ہورہا تھا کہ وہ نظم کے حصوں کو جوڑ کر، اس کے بنیادی خیال کی تفہیم کی کوشش کررہے ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے حاضرین کو گفتگو کی دعوت دی تو کچھ دیر مکمل خاموشی طاری رہی۔ یہ خاموشی اس بات کا واضح اعلان تھی کہ ایک مرتبہ سننے اور پڑھنے کے باجود نظم کھلی نہیں۔ نظم سنتے ہوئے بعض لوگوں نے نظم کی بعض لائنوں پر داد بھی دی، لیکن وہ بھی اب نظم پر بات کرنے سے ہچکچا رہے تھے۔ جیسے جیسے خاموشی کے لمحے طویل ہوتے جارہے تھے، یہ محسوس ہورہا تھا کہ نظم کے مفہوم کا بنیادی سرا حاضرین کی گرفت میں نہیں آرہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حاضرین کی خاموشی کا مختصر وقفہ اس بات کی علامت تھا کہ وہ ایک ایسے متن کے روبرو ہیں، جو روزمرہ کے مانوس متن سے

مختلف ہے۔ روزمرہ کے متن کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی؛ اس کے معنی یا معانی کی 'ڈی کوڈنگ' کا ایک خود کارسا نظام پڑھنے سننے والوں کے یہاں موجود ہوتا ہے۔ نظم اگر روزمرہ کا متن نہیں تھی تو کیا تھی؟ وہ مہمل تو بالکل نہیں تھی۔ اگر وہ مہمل متن ہوتا تو سامعین کی طرف سے احتجاج، طنز، تمسخر یا منسوخی و لاتعلقی کا اظہار ہوتا۔ نظم کے سلسلے میں سو کے قریب بیٹھے لوگوں کا خاموشی کی صورت میں طرز عمل بتا رہا تھا کہ وہ نہ تو کسی مہمل متن کے روبرو ہیں، نہ روزمرہ کے عام فہم متن سے ان کا سامنا ہے۔ نظم، ان سب کو زبان کے ایک دوسرے منطقے میں لے گئی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ کوئی نیا منطقہ نہیں تھا۔ یعنی اسے یاسمین حمید نے اس نظم کے ذریعے پہلی مرتبہ دریافت نہیں کیا تھا۔ اپنی نوعی حیثیت میں یہ منطقہ قدیم و کلاسیکی شاعری میں ظہور کرتا رہا ہے، مگر جدید شاعری نے اس کے بنیادی کردار کو غیر معمولی شدت کے ساتھ پیش کرنے کو اپنا مقصود بنایا۔ یہ بھی پیش نظر رہے کہ زبان کا یہ دوسرا منطقہ، جدید نظم کا اہم مسئلہ ہے۔

الفاظ کی معنوی دنیا کی دو بڑی پرتیں ہیں: رواجی اور استعاراتی۔ رواجی پرت، معنی کی مانوس و معلوم و مستحکم صورت کو پیش کرتی ہے، جب کہ دوسری پرت معنی کی متغیر اور سیال یعنی fluid صورت کی حامل ہوتی ہے؛ یہ نئی ہوتی ہے، نامانوس ہوتی ہے، حیرت و استعجاب کی حامل ہوتی ہے کہ اسے ایک اچانک کشف کی مانند دریافت کیا جاتا ہے۔ ویسے تو جسے ہم معنی کہتے ہیں، اس کی اصل ہی fluidity ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی منجمد نہیں ہوتا، نہ اس کے کنارے آہنی ہوتے ہیں؛ بلاشبہ معنی کے کنارے ہوتے ہیں، مگر وہ سماجی سطح پر تشکیل پاتے ہیں، اور ذہنی دنیا میں متشکل ہوتے ہیں، اور اسی بنا پر معنی کے کنارے سیال حالت میں رہتے ہیں، اور اسی بنا پر ایک لفظ کا معنی تبدیل ہونے، یا دوسرے لفظ کی طرف منتقل ہونے کی صلاحیت حاصل کرتا ہے، اور استعارے کی بنیاد بھی یہی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ان دو پرتوں میں سے بنیادی، اوّلین اور قدیمی پرت استعاراتی ہے۔ لہٰذا جسے ہم رواجی پرت کہتے ہیں، وہ کبھی، ابتدا میں استعاراتی پرت تھی، مگر رواج سے ،یعنی اکثریت کے یہاں ایک ہی طرح کے، اور ایک ہی سیاق میں مسلسل استعمال سے، اس کا مخصوص معنی متعین اور مستحکم ہوتا چلا جاتا ہے، یا زیادہ صحیح لفظوں میں معنی متعین اور مستحکم سمجھا جانے لگتا ہے۔ معنی کا استحکام، سماج میں کارفرما طاقتوں اور اداروں کی ضرورت ہوتا ہے۔ وہ معنی کو ایک ناقابل شکست اور مقدس متھ میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتی ہیں، جس سے انحراف، یا جس پر سوال اٹھانے پر باقاعدہ جنگ بھی ہوسکتی ہے۔ جدید نظم ایک طرف لفظ کے اس رواجی مفہوم کو توڑتی ہے.... اور ہمیں ماننا چاہیے کہ ایک زمانے میں جدید نظم پر باقاعدہ کفر و فحاشی کے جو الزامات عائد ہوئے، ان کا ایک سبب اس رواج و روایت یا صدیوں سے چلی آرہی علامتوں سے انحراف تھا، جنھیں تقدیس حاصل ہوگئی تھی.... دوسری طرف وہ لفظ کی اس دوسری معنوی پرت کی

بازیافت کرتی ہے، جو اپنی اصل میں لفظ کو اجارہ پسند طاقتوں کے غلبے سے آزاد کرانے کا عمل ہے، اور لفظ کو اس کی اصل قدیمی اور، اوّلین صورت کی طرف پلٹانے سے عبارت ہے.... اور یہی وہ منطقہ ہے جس میں پہنچ کر نظم مشکل محسوس ہونے لگتی ہے۔ لہٰذا اس کی وجہ بالکل سادہ ہے: یہ کہ ہم لفظ کی پہلی معنوی پرت، اور اس سے وابستہ تصورات و اقدار و روایات سے..... جو لازماً مانوس، عام فہم زبان میں ظاہر ہوتی ہیں..... وابستہ رہنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں۔ نیز ہمیں موجود کا اثبات، موجود پر سوال اٹھانے سے زیادہ عزیز ہوتا ہے؛ نامانوس، استعاراتی بیان ہم سے ذرا سی ذہنی محنت، اور اس سے زیادہ گہرے ارتکاز کا تقاضا کرتا ہے۔ اس محنت اور ارتکاز کے بغیر جدید نظم، بند قبا نہیں کھولتی۔ ادب کو تفریحاً پڑھنے والے، محنت اور ارتکاز دونوں سے بھاگتے ہیں۔

واضح رہے کہ کوئی نظم اس منطقے میں پہنچنے کے سبب بڑی نظم نہیں بنتی، وہ اس منطقے میں پہنچ کر جدید نظم ہونے کی پہلی شرط پوری کرتی ہے، اور اگر کوئی نظم سلیقے سے، یا فنی ہنرمندی کا مظاہرہ کیے بغیر، اس منطقے میں نہ پہنچے تو یہ پہلی شرط بھی پوری نہیں کرتی۔ نظم کا اہم یا بڑا ہونا منحصر ہے اس بات پر کہ وہ کیسے اس منطقے کو بروے کار لاتی ہے؛ کیوں کر وہ شاعرانہ تجربے، کسی نئے خیال، نئی بصیرت کو زبان کے استعاراتی منطقے سے وابستہ کرتی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے نظم دیکھیے:

سبک ہوئی ہوا
دلوں کی روشنائی اڑ گئی
چراغ لے کے اس کو ڈھونڈتے پھرے
گلی گلی
نگر نگر
مگر وہ دور بستیوں میں
کن اجاڑ وادیوں میں
کیسے موسموں کا رزق ہوگئی

سبک ہوئی ہوا
شجر اکھڑ گیا خیال کا

نہ پھول نہ پھل
نہ آشیاں پرند کے
نہ ٹہنیوں کا جال تھا
نہ سائے کا سوال تھا
مسافروں کے پاس کوئی اور ہی کمال تھا

سبک ہوئی ہوا
حکایتوں کا رخ بدل گیا
کہیں کی بات تھی کہیں نکل گئی
ہدف کچھ اور ہو گیا
نہ پیچ و خم رہے وہی
خوشی وہی نہ غم وہی
تمام واقعات
اپنے آپ سے بھی
ایک دوسرے سے الجھ گئے

سبک ہوئی ہوا
تو ایک اور بات بھی ہوئی
ہر ایک ہم سے پوچھنے لگا
بتاؤ
ممکنات کی زمیں کا نام کیوں نہیں کوئی
یہ دو حدوں کے درمیاں
کھڑے ہوئے ہیں ہم جہاں
یہاں تو دور دور تک نہیں کوئی
صدائے ذات بھی یہاں

قدم کی چاپ بھی یہاں تو
سو رہی ہے برف میں
اتر رہی ہے نیند حرف حرف میں

بلاشبہ کچھ لوگوں نے نظم کو ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھا؛ خاموشی سے، اور ٹھہر ٹھہر کر پڑھا، اور نظم پڑھنے کا سلیقہ بھی یہی ہے۔ بالآخر خاموشی ٹوٹی، اور نظم پر گفتگو شروع ہوئی۔ تھوڑی دیر خاموش رہنے کے بعد، اب لوگوں سے چپ ہونا مشکل ہو رہا تھا۔ بہ ہر کیف ان کی گفتگو کے اہم نکات یہ تھے:

یہ نظم ویرانی سے متعلق ہے۔ ایک طرح سے ویسٹ لینڈ ہے۔

اس نظم میں جنریشن گیپ کا مسئلہ پیش ہوا ہے۔ ایک نسل نے روشنائی سے لکھنا شروع کیا، اور اس کے سامنے کمپیوٹر سکرین اور سیل سکرین استعمال کرنے والی نسل ہے۔

نظم میں روشنائی کو روشنی کے معنوں میں پیش کر کے شاعرہ نے غلطی کی ہے۔

نظم میں داخلی قوافی ہیں۔

نہیں، نظم میں غزلیہ قوافی ہیں۔ داخلی قوافی مصرعوں کے بیچ ہوتے ہیں اور غزل کے قوافی، مصرعوں کے آخر میں ہوتے ہیں۔

گویا گفتگو دو پہلوؤں سے ہوئی: نظم کے موضوع پر اور اس کی لفظیات پر۔ کچھ نے نظم کے موضوع کی گرہ کھولنے کی کوشش کی، اور بعض نے نظم کی لفظیات پر گرفت کی، اور اس ضمن میں لغت اور کلاسیکی شاعری کے پیمانوں کو بنیاد بنایا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک تازہ نظم پر گفتگو کا اسلوب، تفہیم کا طریقہ اور دلائل کا نظام خاصا پرانا تھا۔ نظم نے آگے کا سفر کیا ہو گا کہ مگر اس کی تفہیم کا سفر ایک مقام پر رکا ہوا لگا۔ اس گفتگو کو جو ۲۰۱۶ء کے آخری مہینے میں، اردو ادب کے اہم ترین مرکز میں، اپنے عہد کے اہم لکھنے والوں نے کی، ذرا چھیاسٹھ سال پہلے کی حلقے کی کارروائی کے مقابل رکھیے، اور سر دھنیے۔

> بیس بائیس منٹ کی گہما گہمی کے بعد اختر ہوشیار پوری نے گرہ کھولی، کچھ بات نکلی۔ میراجی بھی مسکرا دیے۔ حاضرین نے بھی فراغت محسوس کی[1]۔
>
> میراجی کی نظم معریٰ "عکس کی حرکت"، تھی، اور میراجی کے انداز خاص نے اس میں کچھ اور دل کشی پیدا کر دی تھی، لیکن خاور [رفیق خاور] کو اس کے الفاظ میں گرانی محسوس ہوئی تھی۔ انھوں نے ان

''زہری پھولوں کو کون چنے'' کو وزن سے خارج سمجھا، لیکن میرا جی اور
مختار صدیقی نے واضح کیا کہ میرا اور غالب کے ہاں بھی اشعار میں
حروف گرائے جاتے ہیں، جن سے ایک خاص لطف پیدا ہوجاتا
ہے۔ مثال کے طور پر غالب کا یہ مصرع: ''مرے بت خانے میں تو کعبے
میں گاڑو برہمن کو'' دیا جاسکتا ہے، جس میں ''بت خانے'' کو ''بت
خان'' اور ''کعبے'' کو ''کعب'' پڑھنے سے وزن درست رہتا ہے۔ اس
کے بعد خاور کو ''جھجک'' اور ''جھلائیں گے'' پر اعتراض تھا۔ ان کے خیال
میں یہ الفاظ شاعرانہ زبان میں مستعمل نہیں۔ مختار صاحب کے نزدیک
اس میں صنعت ترصیع تھی جس سے موسیقی پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد
خاور نے وزن و آہنگ پر کافی لے دے کی جو بحث کی رفتار کی وجہ سے
ناقابل گرفت تھی (۲)۔

چھیاسٹھ سالوں میں کیا تبدیلی رونما ہوئی؟ ۱۹۴۰ء کی دہائی میں جدید نظم پر ہونے والی مندرجہ بالا گفتگو سمجھ میں آتی ہے۔ تب جدید نظم 'نئی' تھی، اور کلاسیکی شعریات، ترقی پسندوں کی واقعیت پسندی اور معاصر قومی و انقلابی شاعری کو چیلنج کرنے والی تھی۔ یعنی اس وقت جدید نظم خود کو منوانے کے لیے کئی محاذوں پر جدوجہد میں مصروف تھی، لیکن سات دہائیاں گزرنے کے بعد بھی، جب وہ محاذ سرد ہوچکے ہیں، اس کی تفہیم ایک ہی مقام پر کیوں رکی ہوئی ہے؟ اس کی لفظیات پر وہی اعتراضات کیوں دہرائے جاتے ہیں، جو عین آغاز میں عائد کیے گئے تھے؟ کیوں اس کے ٹکڑوں کو توجہ کا مرکز بنا کر اس کے بارے میں رائے قائم کی جارہی ہے؟ حالاں کہ ساٹھ کی نئی شاعری کی تحریک نے زبان کے اس غیر لغوی، یا زیادہ صحیح لفظوں میں 'نحو شکن' استعمال کو باقاعدہ ایک نظریے کے طور پر پیش کیا تھا، جو میرا جی اور ان کے ہم عصروں کے یہاں اپنی ابتدائی صورت میں موجود تھا، اور جس کی اطلاع ہمیں حلقے کی کارروائیوں میں ملتی ہے۔

کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ جدید نظم کی تفہیم، ایک ادبی مسئلہ بھی ہے، اور اس سے بڑھ کر بھی ہے؟ یعنی اس کا تعلق محض ایک ادب پارے کی اس تفہیم و تحسین سے نہیں ہے، جو ادیبوں تک محدود ہوتی ہے، بلکہ اس سے آگے سماجی سطح پر رائج ہونے والے تصور دنیا سے بھی ہے۔ اس مقام پر یہ کہنا ضروری ہے کہ جدید نظم سے متعلق اچھی کتابیں لکھی گئی ہیں، جن میں اس کی تفہیم و تعبیر عمدہ طریقے سے کی گئی ہے، مگر 'عمومی، ادبی، جامعاتی' حلقے میں جدید نظم آج بھی 'عندلیب گلشن ناآفریدہ' ہے۔

راقم نے بھی گفتگو میں حصہ لیا، اور کہا کہ زیادہ تر گفتگو نظم کے 'باہر' سے ہوئی ہے، جب کہ نظم کو 'اندر' سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اکثر لوگوں نے معاصر صورتِ حال سے متعلق اپنی آگاہی اور ایک اجتماعی تشویش کو نظم میں منعکس دیکھا ہے، یا انھیں یہ لگا ہے کہ جیسے نظم اس سب کی توثیق کر رہی ہے، جسے وہ بھگت رہے ہیں۔ تفہیم کا یہ طریقہ 'باہر' سے 'اندر' کی سمت جانے کا ہے۔ ادب کی تفہیم میں یہ طریقہ بلاشبہ کارآمد ہے، مگر اس وقت جب ہم اس کے برعکس طریقہ آزما چکے ہوں۔ 'اندر' سے 'باہر' کی طرف۔ یعنی پہلے اپنے اس علم، تاثر، تشویش، تعصب سب کو معطل کریں... جو دراصل زبان کے رواجی منطقے کو معطل کرنے کے مساوی ہے.... اور ذہن کو ممکن حد تک خالی کریں (اگرچہ یہ سخت مشکل کام ہے) پھر نظم کو خود سے کلام کرنے دیں۔ اس کی اصوات کی ایک ایک لرزش، اس کی لائنوں کے آہنگ، اس کی تمثالوں کے رنگ و روشنی، اس کے بندوں کے مجموعی تاثر، اس کی تیکنیک کا حسن، اس کے خلا، اس کی خالی جگہیں، اور ان کے جواز اور پھر پوری نظم کا بنیادی مفہوم... سے ہمارا رابطہ قائم ہوتا ہے تو گویا ہم نظم کے 'اندر' ہوتے ہیں، نظم ہم سے بغل گیر ہوتی ہے، اور اپنے لمس، حرارت، خاموشی کی گویائی سے فیض یاب کرتی ہے۔ نیز نظم، ایک نیم مرئی سا جال ہمارے گرد بنتی ہے۔ جدید نظم کے سلسلے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ نظم کو اس نیم مرئی جال کے بغیر سمجھا نہیں جاسکتا، اور ہم نظم کو یہ موقع اکثر نہیں دیتے کہ وہ یہ نیم مرئی جال ہمارے شعور کے گرد بن سکے۔ نظم کو یہ موقع اس وقت ملتا ہے، جب کوئی تیسرا موجود نہ ہو۔ حلقہ اگرچہ باذوق اور ہم ذوق لوگوں کی مجلس ہے، مگر اس پر اجتماع کی نفسیات کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ اپنے ہم مشرب لوگوں کی مجلس میں بیٹھ کر بھی، شعور کی اس تنہائی کا تجربہ شاذ ہی ہوتا ہے، جس میں 'اپنے علم، تاثر، تشویش، تعصب وغیرہ' کو معطل کردیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم تنہائی و خاموشی میں پورے ارتکاز کے ساتھ 'پڑھنے' کی چیز ہے۔ کلاسیکی شاعری (بہ استثنا غالب) کے ساتھ یہ صورت نہیں تھی؛ وہ اجتماعی ثقافتی سرگرمی تھی۔ اگرچہ کلاسیکی عہد میں غزل مشاعروں ہی کے ذریعے عامتہ الناس سے رشتہ استوار کرتی تھی، مگر وہ مشاعرے آج کے مشاعروں کی مانند عوامی و تفریحی نوعیت کے نہیں تھے۔ بہ ہر کیف جدید نظم بنیادی طور پر سنائی جانے والی صنف سے زیادہ پڑھے جانے کی خصوصیت کی حامل ہے، اور وہ بھی موم بتی کی لو اور اس سے پیدا ہونے والی خاموش فضا میں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لیے کلاسیکی عہد کی 'زبانی روایت' کی ثقافت سے ایک طرح کا انقطاع وجود میں آتا ہے، اور نظم 'تحریری روایت' میں قائم ہوتی ہے۔ زبانی روایت میں بیشتر اصول طے شدہ، مستحکم ہوتے ہیں، یعنی زبان کی معنوی دنیا کی رواجی پرت کارفرما ہوتی ہے، جب کہ تحریری روایت میں اصول اضافی، متغیر اور بننے بگڑنے کے عمل میں ہوتے ہیں، یعنی معنوی دنیا کی متغیر حالات اور fluidity کارفرما ہوتی ہے۔

یاسمین حمید کی نظم کو اگر 'اندر' سے دیکھیں، یعنی خاموشی وتنہائی میں اس کا مطالعہ کریں تو کھلتا ہے کہ اس کا تھیم 'تخلیقی قوت کی موت' ہے، جو موت کی مکمل اور حتمی صورت ہے؛ تخلیقی قوت، موت کو ٹال سکتی ہے، اس کی سختی اور ناگزیریت کو گوارا بنا سکتی ہے، نیز موت کی ایک ایسی بصیرت کو خلق کرسکتی ہے جس کے بعد موت سے وابستہ خوف، یعنی زندگی کے مکمل خاتمے کا اندوہناک اندیشہ باقی نہیں رہتا۔ لیکن جب خود تخلیقی قوت پر مردنی طاری ہوتی ہے تو موت اپنی مکمل اور حتمی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی قوت، موت کے راستے میں حائل رہتی ہے۔ نظم میں اس تھیم کو ایک خاص تیکنیک میں پیش کیا گیا ہے، جو دراصل مستقیمی ہے۔ پہلے نظم کے بنیادی خیال کا تعارف ہے، اور آگے اس کی درجہ بدرجہ توضیح ہے۔ (واضح رہے کہ مستقیمی تیکنیک کے لیے غیر معمولی فنی کاوش کی ضرورت نہیں ہوتی، اور اسے قارئین پر جلد کھل جانا چاہیے)۔ نظم کے ہر بند کا آغاز 'سبک ہوئی ہوا' کی لائن سے ہوتا ہے؛ یہ ایک طرح سے کلاسیکی نظم کے ٹیپ کے مصرعے کی مانند ہے، اس فرق کے ساتھ کہ کلاسیکی نظم میں ٹیپ کا مصرع عام طور پر واحد مفہوم رکھتا ہے، جو بعض صورتوں میں نظم کے بند سے کوئی معنوی تعلق قائم نہیں کر پاتا، جب کہ جدید نظم، مثالی طور پر، کسی لفظ کو غیر ضروری، آرائشی نہیں سمجھتی۔ یہی وجہ ہے کہ یاسمین حمید کی نظم میں 'سبک ہوئی ہوا' کا معنوی تعلق ہر بند سے، ایک نئے انداز میں قائم ہوتا ہے۔ گویا نظم میں تخلیقی قوت کی موت کے جتنے مناظر پیش ہوئے ہیں، ان کا گہرا تعلق 'سبک ہوئی ہوا' سے ہے۔ پہلے بند میں روشنائی کا لفظ ہے، آگے خیال کا، پھر حکایت، پھر باتوں کا، اور آخر میں حرف کی نیند کا ہے۔ اس میں مستقیمی تسلسل ہے، مگر بیچ میں خلا اور خالی جگہیں ہیں۔ ہوا کے سبک ہونے سے دل کی روشنائی اڑ گئی۔

سوائے ایک صاحب کے اکثر کا خیال تھا کہ نظم میں روشنائی کا لفظ، روشنی کے معنوں میں استعمال ہوا ہے، اور غلط ہوا ہے۔ یار لوگوں نے کسی فن پارے اور تخلیق کار کو مسترد کردینے کا آسان طریقہ یہ ڈھونڈ نکالا ہے کہ اس کے یہاں زبان کے کسی سقم کی نشان دہی کردی جائے۔ جدید نظم میں چوں کہ زبان کو غیر رواجی اور غیر لغوی مفہوم میں بھی استعمال کرنے کی روش ہوتی ہے، اس لیے اس میں ''زبان کا سقم'' اس کی خوبی بھی ہوسکتا ہے۔ بہ ہرکیف جہاں تک یاسمین حمید کی نظم میں روشنائی کے لفظ کا تعلق ہے تو وہ روشنی اور لکھنے کی سیاہی، دونوں مفاہیم میں استعمال ہوا ہے۔ یوں شاعرہ نے اس لفظ کے رائج معانی برقرار رکھے ہیں، بس اسے ایک ایسے سلیقے سے استعمال کیا ہے کہ نظم میں دونوں معانی 'کارگر' ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اوّل اوّل روشنائی کا لفظ روشنی ہی کے معنوں میں استعمال ہونا شروع ہوا۔ فارسی لفظ روشن کے ساتھ 'ائی' بہ طور لاحقہ نسبت لگانے سے روشنائی کا لفظ بنا ہے۔ ۱۴۲۱ء میں پہلی بار معراج العاشقین کے اس جملے میں ''اس روشنائی میں اپنی

تصویر دیکھا'' استعمال ہوا۔ حاتم کے دیوان زادہ میں یہ شعر ملتا ہے:

غرض ایسی ہوئی ہے روشنائی
کہ پردے عرش کے دیے دکھائی(۳)

حاتم کا ایک اور شعر ہے:

آرزو ہے رات اندھیری میں کہ آوے ماہ رو
جس کے آگے روشنائی شمع کی بے نور ہے

اقبال نے بھی روشنائی کا لفظ روشنی کے معنوں میں استعمال کیا ہے:

تیری قندیل ہے ترا دل
تو آپ ہے اپنی روشنائی

دل کی روشنائی، جس سے دل روشن تھا، اور دنیا کے خالی صفحے پر اپنے نقوش مرتسم کرتا تھا، وہ دل کی دنیا سے رخصت ہوگئی۔ دل میں تخلیق کے جو اسباب (بہ معنی سامان اور وجوہ) تھے، وہ ہوا بہ معنی ہوس، اور اس کے نتیجے میں سبک ہونے سے ختم ہوگئے۔ یہ ختم ہوئے تو خیال کا شجر ٹوٹ گیا، خیال سے پیدا ہونے والے تلازمات، حکایات، باتیں، حرف سب ابدی نیند میں چلے گئے۔ آپ نے دیکھا کہ کس طرح لفظی مناسبات کی ایک زنجیر سی بنتی چلی گئی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ سب ایک تخیلی صورتِ حال ہے۔ یہ کسی حقیقی واقعے کی نقل نہیں ہے۔ جدید نظم اور آرٹ کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ اس کے ذریعے ایک خالص تخیلی واقعہ اختراع کیا جاتا ہے، اور اس کے ذریعے، اس کے اندر سے، اور اس کی منطق سے زندگی کے حقیقی اور بڑے سوالات کا سامنا کیا جاتا ہے، اور انھیں سمجھنے، کھولنے، ان کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ (اور اسی لیے اسے موم بتی کی لو ہی میں پڑھا جاسکتا ہے)۔ یہ نظم جس تخیلی صورتِ حال یا ایک طرح کی فنتاسی کو پیش کرتی ہے، اس کا مرکزی امیج یہ ہے کہ حرف حرف میں نیند اتر چکی ہے۔ حرف کی داخلی، معنوی fluid حالت کی حرکت وحرارت یعنی زندگی ختم ہوگئی ہے۔ لوگوں کے باہمی رشتے حرف کی داخلی دنیا کی حرارت کے سبب ہوتے ہیں، سماج کی متحرک وفعال زندگی حرف کی لو کے جلتے رہنے سے ممکن ہوتی ہے، ایک شخص کی روح کی فعالیت کا سب سے بڑا استعارہ حرف کی لو ہے۔ حرف، تخلیق کی علامت ہے، اس پر طاری ہونے والی نیند تخلیق کی موت ہے، اور تخلیق کی موت شخص وسماج کی موت ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک غیر آدرشی یعنی Dystopian نظم ہے۔

ہمارے روزمرہ فہم پر واقعاتی دنیا اس شدت سے حاوی رہتی ہے کہ ہم کسی بھی جدید نظم کی قرأت

کرتے وقت، اس واقعے کو بنیاد بنانے کی کوشش کرتے ہیں، جو دراصل نظم کی تخلیق کے عمل کے دوران میں، شاعر کے تاثر و تخیل کے ہاتھوں کرچ کرچ ہو چکا ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کی نظم میں بھی واقعاتی دنیا کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ نظم کی تفہیم کا یہ طریقہ، 'باہر' کی دنیا کو نظم کے 'اندر' کے لیے حکم بنانے سے عبارت ہے۔ اتنی دہائیوں بعد بھی اچھے خاصے پڑھے لوگ بھی زیادہ تر باہر کے ان واقعات یا تصورات یا کلامیوں کو نظم کی تفہیم کے لیے حکم بناتے ہیں جو ایک زمانے میں عمومی اور معروف ہوتے ہیں۔ جیسے ظلم، ناانصافی، دہشت گردی، صنفی وطبقاتی تفریق، تہذیبی آویزش، سیاسی ابتری وغیرہ۔ یہ واقعات نظم میں کیسے اور کیوں کر پیش ہوئے ہیں، کس طرح نظم میں ان واقعات کی عمومیت تحلیل ہوئی، ان سوالوں سے دوچار ہوئے بغیر اکثر لوگ اس توقع کے تحت نظم پڑھتے ہیں کہ ایک نئے ادب پارے میں لازماً معاصر دنیا کی ترجمانی کی گئی ہوگی۔ جوں ہی نظم میں کوئی ایسا لفظ نظر آتا ہے، جو براہ راست یا نیم واضح انداز میں واقعات دنیا کی طرف اشارہ کرتا ہو، مذکورہ توقع کو جواز حاصل ہو جاتا ہے۔ جیسے یاسمین حمید کی نظم میں اجاڑ وادیوں اور شجر کے اکھڑ جانے جیسی تمثالوں سے لگا کہ نظم میں جدید دنیا کی ویرانی کا ذکر ہوا ہے۔ نظم کو اس طور پڑھنا، دراصل نظم کی شعریات کے ایک بنیادی اصول سے روگردانی ہے، جس کے مطابق نظم کے سب اجزا نامیاتی ربط کے حامل ہوتے ہیں؛ کوئی ایک لفظ، تمثال یا ترکیب، خود اپنے آپ میں مکمل و خود مختار نہیں ہوتی، بلکہ سب اجزا ایک دوسرے کی تکمیل کر رہے ہوتے ہیں۔ یاسمین حمید کی مذکورہ نظم میں 'سبک ہوئی ہوا' کی سطر کا مفہوم ہر بند کے ساتھ نئے سرے سے قائم ہوتا ہے۔ پہلے بند میں ہوا سبک ہو کر دلوں کی روشنائی کو اڑا دیتی ہے۔ یہاں ہوا، ہوس کا مفہوم رکھتی ہے، جس نے دل کی دنیا میں داخل ہو کر اس روشنائی کو بے دخل کر دیا، جو تخلیقی قوت کا استعارہ ہے۔ نظم کے متکلم کو جب اس کی گم شدگی کا علم ہوتا ہے تو وہ چراغ لے کر نکلتا ہے، اور جگہ جگہ تلاش کرتا ہے، مگر دل کی دنیا سے اڑ جانے والی روشنائی کہیں نہیں ملتی۔ اگلے بند میں ہوا کا سبک ہونا، ہوا کے تیز چلنے کے مفہوم میں ہے، جس سے خیال کا شجر اکھڑ گیا۔ اگر خیال کے شجر کی جگہ محض شجر کا ذکر ہوتا تو اعتراض کی گنجائش تھی کہ سبک ہوا میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ وہ شجر اکھاڑ سکے۔ یہی صورت اگلے بندوں میں ہے۔

جدید نظم کے سمجھنے میں جو مشکل پیش آتی ہے، اس کا ایک سبب عمومی ہے، اور دوسرا خصوصی۔ عمومی سبب یہ ہے کہ جدید نظم صرف ایک نئی شعریات ہی کی حامل نہیں، ایک نئے تصور دنیا کی علمبردار بھی ہے۔ جدید نظم کو مشکل سمجھنے والے عام طور پر اس تصور دنیا میں شریک نہیں ہوتے۔

ادب کی سب اصناف، ایک گہرا، داخلی تعلق سماج کی ان گہری ساختوں سے قائم کرتی ہیں، جہاں

دنیا، سیاست، معیشت، خدا، فرد، اور ان سب کے باہمی رشتوں کے بارے میں تصورات قائم ہوتے ہیں، اور ان کے درمیان کلام و جدل کے رشتے استوار ہوتے ہیں۔ کم از کم نوآبادیاتی عہد کے بعد ہمارا سماج کسی یکساں، واحد تصورِ دنیا کا حامل نہیں رہا۔ یہاں کئی سماجی اور دانشوارنہ گروہ ہیں، جن کے مختلف تصور ہائے دنیا ہیں۔ فرد کی آزادی و جمہوریت و نیولبرلزم کے حامی، قدیم جاگیردارانہ و نیم قبائلی اقدار و روایات کے علمبردار، مذہب و داخلی طور پر مستحکم روایت کو ہر بات میں اساس بنانے والا گروہ، اور معاشی و طبقاتی مساوات میں یقین رکھنے والا گروہ جو تاریخ کی اشترا کی تعبیر کو ہر بات میں اساس بناتا ہے۔ آگے ان سب گروہوں میں کئی ذیلی گروہ ہیں۔ یہ سب ایک دوسرے سے مکالمے اور اکثر تنازعات میں مصروف رہتے ہیں۔ نائن الیون کے بعد مکالمہ کم سے کم ہو گیا ہے اور تنازعات اور فاصلے بڑھ گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان میں اپنے نقطۂ نظر کے سلسلے میں شدت پسندی بڑھ گئی ہے، جس نے ان سب میں خود پسندی اور خودنگری کی پیچیدہ نفسیاتی حالت کو جنم دیا ہے۔

جدید نظم فرد کی آزادی اور جمہوریت کی حامل سماجی ساخت سے داخلی رشتہ قائم کرتی ہے۔ جدید نظم کے سلسلے میں جو لوگ عمومی بے رغبتی ظاہر کرتے ہیں، وہ عام طور پر فرد کی آزادی، جمہوریت و لبرلزم سے بھی 'نظریاتی' اختلاف رکھتے ہیں۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کچھ دوسرے گروہ بھی (جیسے مذہبی روایت یا کلاسیکی اشتراکیت کو زندگی کے ہر مسئلے کی کلید بنانے والے) جدید نظم کی ہیئت اختیار کرتے ہیں، مگر وہ جدید نظم کی اس شعریات، اور وسیع مفہوم میں جدیدیت کے اس بنیادی تصور میں شریک نہیں ہوتے جس کے مطابق ''فرد، اشیا کی قدر کا پیمانہ ہے'' یا بہ قول غالب: ''اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو''۔ ایک اور غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ یہ کہ جدید نظم: فرد کی آزادی اور جمہوریت کی حامل سماجی ساخت سے رشتہ تو قائم کرتی ہے مگر وہ معاشی لبرل ازم یا نیولبرلزم کی معاشی آئیڈیالوجی کی حمایت نہیں کرتی جس کی پشت پر سرمایہ دارانہ جمہوریت ہے، بلکہ اس کی مخالفت و مزاحمت کرتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس مزاحمت کا سرچشمہ خود جدید نظم کی شعریات میں مضمر ہے؛ یعنی ہر اس بات، نظریے، قدر، روایت، مرکز کے خلاف بغاوت جو خود کو فرد کے تجربے کے مقابل 'مستند و معتبر' بنا کر پیش کرے، اور فرد پر دباؤ ڈالے کہ وہ اپنے وجود کے استناد کے لیے، اس کی طرف رجوع کرے، یا فرد کے ایک باشعور و ذمہ دار ہستی کے طور پر، اپنی مرضی و ارادے کی زندگی کرنے کے راستے میں حائل ہو۔ فرد کی مرضی و ارادے کو زیادہ تر جنسی و مذہبی آزادی کے مفہوم میں لیا گیا ہے، اور ایک حد تک یہ درست بھی ہے، کیوں کہ مقتدر ادارے، سماج میں اپنے اختیار و طاقت کو برقرار رکھنے کے لیے، زیادہ تر مذہب و جنس کو ذریعہ بناتے ہیں۔ نیولبرلزم بہ ظاہر معاشی سرگرمیوں پر ریاست کے اختیار کو کم کرتا ہے، اور آزاد منڈی کی حمایت کرتا ہے، جس سے شخصی [معاشی] آزادی کے تصور کا شائبہ ہوتا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے

کہ وہ شخصی اختیار کو محدود کرتا ہے، اور بڑی کمپنیوں کو وہی اختیار دیتا ہے جو آمرانہ ریاستوں کو حاصل ہوتے ہیں۔ نیز نیولبرلزم ہر شے کو بہ شمول، فرد، جنس، مذہب، کلچر سب کو قابل فروخت شے بنا کر پیش کرتا ہے؛ ان کی 'قدر' مقرر کر کے انھیں قابل تبادلہ اشیا بناتا ہے۔ لہٰذا جدید نظم، اس کے خلاف مزاحمت کرتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جدید نظم کی مزاحمت زیادہ تر نفسیاتی ہوتی ہے، یعنی اس اثر کو پیش کرتی ہے، جو جدید انسان کی داخلی دنیا پر مرتب ہوتا ہے، اور جو شکست، موت زوال کی علامتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ تبسم کاشمیری کی نظم کے درج ذیل اقتباس میں دیکھیے، کس طرح 'بدن میں چیخوں کا گرم لاوا' اس نفسیاتی مزاحمت کا استعارہ بنا ہے، جو آدمی کو شے بنانے والی، اور اس سے آزادی کے ساتھ جینے کا بنیادی حق چھیننے والی طاقتوں کے خلاف ہے۔

ساتویں بار پھر میں نے دروازہ کھولا
تو میرے لہو کی ہر اک بوند میں
ساتویں بار پھر سرسراتی ہوئی چیخ گزری
میں نے دیکھا کہ گنبد میں میلی زمیں پر
نزع کی حالت میں اک لاش ہے
جس نے اب ساتویں بار میرے بدن میں
ساتویں چیخ کا گرم لاوا اتارا
یہ زوال کی آخری سرد چیخوں کی اک چیخ تھی

(تبسم کاشمیری، 'زوال کی آخری چیخ')

آپ نے غور کیا، نظم کی مذکورہ بالا سطروں میں نفسیاتی اثر نمایاں ہے، اور اس کے اسباب مدھم نشانات کی صورت ہیں۔ اگر اسباب، پس منظر، واقعہ نمایاں ہو جائے تو جدید نظم کی شعریات مجروح ہوتی ہے۔

جدید نظم کو مشکل سمجھنے کا خصوصی سبب، اس کی شعریات سے عدم آگاہی، یا لاتعلقی ہے؛ یعنی جدید نظم کو اس کی شعریات سے ہٹ کر دوسری توقعات کے تحت پڑھنا ہے۔ جدید نظم (اور بڑی حد تک جدید آرٹ) کسی واقعے، منظر یا باہر کی مادی وسماجی دنیا کی عکاسی نہیں کرتی۔ جن لوگوں کو جدید نظم سمجھنے میں مشکل پیش آتی ہے، وہ اسے مادی وسماجی دنیا کی عکاسی کرنے والے متن کے طور پر پڑھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کئی منظومات ایسی موجود ہیں، جن میں باہر کی محسوس دنیا کی عکاسی کی گئی ہوتی ہے، اور یہ بھی درست ہے کہ وہ فنی طور پر بھی ٹھیک ٹھاک ہوتی ہیں، مگر وہ جدید نظمیں نہیں ہوتیں۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر تفصیل سے بحث

کریں گے کہ جدید نظم میں مادی وسماجی دنیا کی عکاسی نہیں ہوتی، وہ دنیا نظم میں تحلیل ہو جاتی ہے، اور شاعر یا نظم کے متکلم کے موضوعی تاثر میں گھل مل جاتی ہے۔

یہاں عکاسی کے سلسلے میں دو چار بنیادی باتیں کہنا مناسب ہوگا۔ عکاسی کا عمل، شے کو ہو بہو پیش کرنے کی کوشش ہے، یا کم از کم شے کے ہو بہو نظر آنے کا تاثر ابھارنے کی کوشش ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسری بات ہی درست ہے۔ آئنہ ہو، کیمرہ ہو، یا کہ لفظ، کوئی ایسا ذریعہ (میڈیم) نہیں جو کسی شے کو ہو بہو پیش کر سکے۔ عکاسی کا عمل، دراصل ان ذرائع کو اس مہارت سے استعمال کرنے کا نام ہے کہ عکس، متعلقہ شے کے عین مطابق نظر آنے کا تاثر پیدا کرے۔ شاعری میں عکاسی کے عمل میں 'شے' اور اور اس کے 'لفظی عکس' میں دو طرح کے رشتے قائم کرنے کی سعی کی جاتی ہے: مماثلت کا رشتہ اور مشابہت کا رشتہ۔ جدید نظم کی ہیئت میں متعدد ایسی نظمیں ملتی ہیں، جن میں مماثلت اور مشابہت کے رشتے قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مماثلت پر مبنی نظمیں بالخصوص اچھی نظمیں ہو سکتی ہیں، مگر جدید نہیں۔ بہ ہر کیف پہلے مماثلت کے رشتے کے ضمن میں شاہدہ حسن کی نظم 'زمیں کا نقشہ بدل رہا ہے' کا یہ حصہ دیکھیے:

محاصرہ بڑھ رہا ہے پیہم
نجف میں، بصرہ میں
اور بغداد کی فصیلوں میں اب دراڑیں پڑی ہوئی ہیں
زمانہ طاقت کے ناخداؤں کے
اک اشارے پہ چل رہا ہے
نئی تباہی کے رخ پہ
کروٹ بدل رہا ہے
خدا کے لہجے میں بات کرتے
یہ چند انساں
زمیں کی تقدیر اپنے ہاتھوں میں لے رہے ہیں
مفاد کی اور غرض کی دنیا
انوکھے انصاف پر مصر ہے
وہ اس زمیں کے چھپے خزانوں پہ
اپنے سانپوں کی پہرے داری کی منتظر ہے

ادھر زمین عراق
کہنہ روایتوں کے مہیب صحرا میں
ان گنت بے نشان قبروں کے
سلسلوں کو بڑھا رہی ہے
ادھر وہ قوت، سیاہ کثرت
نئے عزائم کی داستانیں سنا رہی ہے
تحیر آمیز طاقتوں کے ہزار جلوے دکھا دکھا کر
دلوں میں بارود کی سرنگیں بچھا رہی ہے
نئی صدی کے بدن میں سرطان پل رہا ہے
زمیں کا نقشہ بدل رہا ہے

اس نظم کی پہلی قرأت ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس میں مشرق وسطیٰ کی اس دنیا کی عکاسی کی گئی ہے، جس کا نقشہ نائن الیون کے بعد امریکا اور ناٹو کی افواج نے تیار کیا، اور جس کا نتیجہ دولت اسلامیہ ہے، یعنی زمیں کے جس نقشے کے بدلنے کی بات نظم میں کی گئی ہے، وہ داعش کی صورت میں سب کو نظر آ رہا ہے۔ کیوں پہلی قرأت سے یہ سب معلوم ہو جاتا ہے؟ اس لیے کہ مشرقِ وسطیٰ کی حقیقی صورتِ حال اور نظم میں برتی جانے والی لفظیات میں 'مماثلت' ہے۔ یعنی نظم میں ایک طرف غیر مبہم اسمائے معرفہ (جیسے نجف، بغداد، بصرہ، عراق) استعمال کیے گئے ہیں، اور دوسری طرف جنگ، موت، تباہی کے اظہار کے لیے قبریں، بارود، سرنگیں، صحرا جیسی معروف و مانوس تشبیہات برتی گئی ہیں۔ نیز خدا کے لہجے میں بات کرتے حکمرانوں کا ذکر ہے۔ اپنی جگہ یہ ٹھیک ٹھاک نظم ہے (مگر جدید نہیں) اور اس بات کی علامت ہے کہ شاعرہ نئی صدی کے بدن میں پلنے والے دہشت گردی کے سلسلے میں فکر مند ہے، اور بین السطور ایک اخلاقی ذمہ داری کا اظہار کرتے ہوئے، عالمی خداؤں کی سفاکانہ حکمت عملی کا پردہ چاک کرتی محسوس ہوتی ہے۔ شاعرہ نے نظم کی 'زبان' کو 'حقیقت' کے مماثل بنانے کی سعی کی ہے۔ سچ یہ ہے کہ زبان اور حقیقت میں مماثلت ہوتی نہیں ہے؛ کوئی لفظ، کسی شے، کسی مظہر، کسی احساس کے مماثل نہیں۔ ہاں، زبان کے اندر اس کی اپنی وضع کردہ حقیقت ہوتی ہے، جو باہر کی حقیقت کو سمجھنے میں بھی اتنی ہی مدد دیتی ہے، جتنا اسے مسخ کرنے کا باعث ہوتی ہے۔ چناں چہ نظم میں مماثلت کا تاثر پیدا کیا جاتا ہے، اور اس کے لیے ضروری ہے کہ ایک ایسا طریقہ اختیار کیا جائے، جس سے زبان کی اپنی وضع کردہ حقیقت کو اس حد تک پابند کیا جائے کہ وہ باہر کی مادی وسماجی حقیقت سے روگرداں نہ ہو، بلکہ اسے راست سمجھنے

میں مدد دے۔ مانوس تشبیہات اور اسمائے معرفہ یہی کام کرتے ہیں۔ ایک حد تک تبسم کاشمیری کی نظم میں لفظ 'زوال' بھی نظم کے مفہوم کو راست سمجھنے میں مدد دینے کے لیے برتا گیا معلوم ہوتا ہے، (جب کہ جدید نظم اس سے عموماً احتراز کرتی ہے)۔ ہمیں یہ اعتراف کرنے میں بخل سے کام نہیں لینا چاہیے کہ زیادہ تر لوگ ان نظموں کو پڑھنا اور سننا چاہتے ہیں، جن میں اس وضع کی عکاسی کی گئی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو بے شک یہ ہے کہ لوگ کاہل ہیں، اور ذہنی کاوش سے بھاگتے ہیں، دوسری اس کی گہری نفسیاتی وجہ بھی ہے۔ کم یا زیادہ ہر شخص، ایک نفسیاتی کشمکش سے دوچار رہتا ہے۔ ایک طرف اس کی حسی، سامنے کی، شخصی رشتوں پر مشتمل، معاشی و سیاسی صورت حال ہے، جو اس پر راست اثر انداز ہوتی ہے، اور دوسری طرف وہ اس تخیلی دنیا میں رہتا ہے جسے حاوی قومی وثقافتی بیانیے، میڈیا تشکیل دیتے ہیں۔ وہ ان دو دنیاؤں میں بہ یک وقت رہنے کے سبب، اکثر ایک دنیا کے بعض حصوں یا اہم واقعات کو نظر انداز کرتا ہے۔ چوں کہ وہ ان دونوں دنیاؤں کو 'اپنی' سمجھتا ہے (حالاں کہ اس نے ان میں سے کسی کو حواس کی مکمل بیداری کے ساتھ اپنایا نہیں ہوتا)، اس لیے ایک کو نظر انداز کرنے کا احساس کرتے ہی وہ ایک قسم کے احساس زیاں (Sense of loss) میں مبتلا ہوتا ہے، یعنی ایک نفسیاتی کش مکش سے گزرتا ہے۔ اس کشمکش سے نکلنے کا اسے فوری راستہ یہ سوجھتا ہے کہ وہ 'حقیقت' سے تعلق استوار کرے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ایک بچہ کہانی سنتے سنتے اچانک کھیلنے لگتا ہے، یعنی کہانی کی تخیلی دنیا سے نکل کر حقیقی حسی دنیا میں شریک ہوتا ہے۔ 'حقیقی واقعات' کی عکاسی کرنے والے ادب اور آرٹ سے اگر لوگ فوراً اور زیادہ دل چسپی ظاہر کرتے ہیں تو اس کا سبب یہ نہیں کہ وہ بڑا ادب یا عظیم آرٹ ہوتا ہے، بلکہ اس لیے یہ ادب و آرٹ لوگوں کے احساس زیاں کی تلافی کرتا ہے۔ واضح رہے کہ مذکورہ حسی اور تخیلی دنیاؤں کے علاوہ ایک تیسری دنیا بھی ہے: فوق حسی وفوق تخیلی دنیا جہاں نہ روزمرہ حقیقت کا غلبہ ہوتا ہے، نہ حاوی قومی وثقافتی بیانیے ہوتے ہیں، وہاں بنیادی انسانی، وجودی سوالات ہیں یا ایک عظیم خالی پن ہے، جیسے معنی، موت، کائنات، خدا، نفسی وروحانی نشو ونما کی طلب، یا پھر ان سب سے یکسر بے نیازی اور بے انت ہونے کی ناقابل بیان حالت۔ بڑا آرٹ اسی تیسری دنیا سے مخاطب ہوتا ہے۔

کیا یہ ایک حقیقت نہیں کہ لوگوں کو جس شاعری نے (اگر کبھی) انقلاب پر ابھارا ہے، وہ بڑی شاعری نہیں تھی، 'سامنے کی سماجی حقیقت کی عکاسی کرنے والی، اور آدمی کی مذکورہ تخیلی دنیا (جہاں حاوی قومی وثقافتی بیانیے موجود ہوتے ہیں) کو مشتعل کرنے والی خطابیہ شاعری' تھی۔ عظیم شاعری زندگی کے بڑے سوالوں کا جواب دیتی ہے، یا جواب تلاش کرنے کی تحریک دیتی ہے، یا سوالوں کو واضح کرتی ہے، یا سوالوں کا سامنا کرنے کی جرأت پیدا کرتی ہے اور کڑوی سچائی یہ ہے کہ اکثریت کو بڑے سوالوں کے جواب اس قدر

درکار نہیں جس قدر انھیں سامنے کی حسی حقیقتوں سے راست رشتہ قائم کرنے، اور اس صورتِ حال میں شریک ہونا پسند ہے۔ جدید نظم کو سمجھنا اس لیے بھی مشکل لگتا ہے کہ وہ سامنے کی حسی حقیقت کی راست عکاسی نہیں کرتی؛ وہ انسانی وجود کو لاحق کچھ بڑے سوالوں کی طرف ہمیں متوجہ کرتی ہے، یعنی مذکورہ تیسری دنیا کو مخاطب کرتی ہے۔ خیر، عکاسی کا دوسرا معروف طریقہ مشابہت کا ہے۔

آسماں تپتے ہوئے لوہے کی مانند سفید
ریگ سوکھی ہوئی پیاسے کی زباں کی مانند
پیاس حلقوم میں ہے، جسم میں ہے جان میں ہے

(فہمیدہ ریاض، 'باکرہ')

اس مثال میں صورتِ حال کی گرمی اور پیاس کی عکاسی تشبیہی انداز میں کی گئی ہے، اور سمجھنے میں کچھ دقت نہیں ہوتی (اگرچہ آگ میں تپتا ہوا لوہا سرخ ہوتا ہے، سفید نہیں؛ لوہے کی سفیدی اس کے تپے ہونے کی علامت نہیں)۔ مشابہت اگر تشبیہ تک محدود ہو تو اسے بھی جلد سمجھ لیا جاتا ہے، لیکن اگر استعارہ موجود ہو تو اس کی تفہیم میں تھوڑی سی کاوش کرنا پڑتی ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں تامل نہیں کہ تشبیہی عکاسی، مماثلت کی عکاسی سے آگے کی چیز ہے، اور یہ اس سرحد پر پہنچتی محسوس ہوتی ہے، جسے جدید نظم کی سرحد کہنا چاہیے۔ فہمیدہ ریاض کی نظم کی یہ لائنیں بھی ہمیں زبان کے اس دوسرے منطقے کے قرب و جوار میں لے جاتی ہیں، جسے ہم نے اس تحریر کے شروع میں غیر رواجی یا استعاراتی کا نام دیا تھا، لیکن مانوس تشبیہوں کی بنا پر ہم جلد ہی ان لائنوں کے المیاتی حسن کو محسوس کر لیتے اور مزاحمت سے لبریز معنی سمجھ لیتے ہیں۔ بلاشبہ زبان کا دوسرا منطقہ، خیال و احساس کا بھی دوسرا منطقہ ہوتا ہے۔ جو نظم اس اصول کا اثبات کرتی ہے، وہ بلاشبہ جدید نظم ہے۔ فہمیدہ کی اس نظم میں ہمیں نئی زبان اور نئے خیال میں ایک قسم کا 'کھیل' دکھائی دیتا ہے، جس سے نظم کا بنیادی خیال ظہور کرتا ہے۔ آسماں گرم لوہے کی مانند اور ریت، اس پیاسے کی سوکھی زبان کی مانند ہے، جو اپنے حلقوم میں اور جسم و جاں میں بھی پیاس محسوس کر رہا ہے۔ بہ ظاہر یہ تمثال اس فضا کی سفاکانہ سختی و شدید سنگدلی کا تاثر ابھارنے کے لیے لائی گئی معلوم ہوتی ہے، جس میں ایک لڑکی کو 'خون کی شہادت' پیش کر کے، اپنے باکرہ ہونے کا ثبوت مہیا کرنا ہوتا ہے، (جو اس نظم کا مرکزی خیال ہے) لیکن یہ تمثال محض ماحول و فضا کی عکاسی سے بڑھ کر بھی ہے۔ تپتے لوہے کی مانند آسماں 'مشتعل پدرسری جنسی تفوق' کی علامت بنتا ہے، اور سوکھی ریت 'مجبور و مقہور باکرہ' لڑکی کی، اس کی پدرسری سماج میں بہ طور عورت عمومی زندگی کی، نیز اس کی حقیقی جنسی صورتِ حال کی بہ یک وقت علامت ہے۔ تمثال اور تشبیہ، علامت کی طرف سفر کریں تو عکاسی پیچھے رہ جاتی ہے۔ یہی کچھ اس نظم میں ہوا ہے۔ تشبیہ سے

علامت کا سفر نظم کے باقی حصوں میں بھی نظر آتا ہے:

اس کی ابلی ہوئی آنکھوں میں ابھی تک ہے چمک
اور سیہ بال ہیں بھیگے ہوئے خوں سے اب تک
تیرا فرمان یہ تھا اس پہ کوئی داغ نہ ہو
سو یہ بے عیب اچھوتا بھی تھا ان دیکھا بھی
بے کراں ریگ میں سب گرم لہو جذب ہوا
دیکھ چادر پہ مری ثبت ہے اس کا دھبا
اے خداوند کبیر
اے جبار!
متکبر و جلیل!
ہاں ترے نام پڑھے اور کیا ذبح اسے
اب کوئی پارہ ابر آئے کہیں سایہ ہو
اے خداوند عظیم
بادِ تسکیں! کہ نفس آگ بنا جاتا ہے
قطرہ آب کہ جاں لب پہ چلی آئی ہے

نظم میں باکرہ کا ثبوت پیش کرنے کی 'عکاسی' ایسی فنی ہنرمندی... جس میں طنز نمایاں ہے.... سے کی گئی ہے کہ لگتا ہے یہ صحرا میں ذبیحہ عظیم تھا! خداوند متکبر و جلیل و جبار کے حضور، "بے عیب، اچھوتے، ان دیکھے" نسوانی وجود کا۔ ریت، ذبیحہ، قہر و تکبر کا مفہوم لیے خدائی اسما، اور باکرہ کی نسبت سے استعمال کیے گئے سب الفاظ گہری تاریخی و تلمیحاتی معنویت رکھتے ہیں، اور یہ پس منظر میں رہ کر نظم کے احتجاجی و مزاحمتی معنی میں شدت اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ 'وحشِ ذبیح' کی ابلی ہوئی آنکھیں ہونے کے باوجود، ان میں چمک، اور بادِ تسکیں کی طلب باقی ہے!

بار دگر واضح رہے کہ 'شے' اور اس کے 'عکس' میں جن رشتوں کا ذکر کیا گیا ہے، وہ دراصل زبان کی بعض رسمیات ہیں۔ جب یہ رسمیات نئی ہوتی ہیں تو انھیں سمجھنے میں تھوڑی دقت ہوتی ہے، لیکن جب وہ روزمرہ زبان کا حصہ بن جاتی ہیں تو فوراً سمجھ میں آ جاتی ہیں، اور اس کے ساتھ ہی، ان کا نیا پن، ان کی حیرت بھی دم توڑ دیتی ہے۔ اس کی مثال تمام محاورات اور ضرب الامثال ہیں، جو بنیادی طور پر استعاراتی ہوتے ہیں۔ جدید نظم،

محاورات وضرب الامثال سے چار پتھر دور رہتی ہے!

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے کہ کچھ نظمیں ہیئت کی سطح پر جدید ہوتی ہیں، مگر ان میں موضوع کی پیش کش کا طریقہ جدید نہیں ہوتا؛ یعنی ان میں سامنے کی مانوس حقیقتوں یا مشاہدوں کی عکاسی کی گئی ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید نظم عکاسی سے زیادہ تاثر، تصور اور خیال کو نمائندگی میں دل چسپی رکھتی ہے۔ بلاشبہ اس میں واقعے، منظر، مادی وسماجی دنیا کا بیان بھی ممکن ہے، مگر اوّل وہ ترجمانی یا نمائندگی سے عبارت ہوگا، دوم وہ سب تاثر سے مملو ہوگا۔ جدید نظم میں ظاہر ہونے والا تاثر اس قدر قوی ہوتا ہے کہ وہ واقعے کی ہیئت، یعنی اس کے مخصوص معانی اور ماہیت دونوں کو بدلنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یعنی ایک واقعہ یا منظر اپنی ایک عمومی شناخت (یا مخصوص معنی) رکھتا ہے، جو اس لیے قائم ہوتی ہے کہ لوگ واقعے کو محض حواس اور عقل عامہ کی سطح پر دیکھتے ہیں؛ جدید شاعر کا تاثر واقعے کی اس عمومیت کو شکست دیتا ہے۔ کوئی جدید شاعر عمومی، غیر شخصی بیانات اور سٹیریو ٹائپ میں یقین نہیں رکھتا۔ نشان خاطر رہے کہ اس تاثر کے بعد، یا اس کے نتیجے میں واقعہ تحلیل بھی ہوسکتا ہے، اور تاثر کے تابع بھی۔ (یعنی خالص موضوعیت وجود میں آسکتی ہے، جس سے جدید نظم کی تفہیم کا عمل مزید مشکل ہوجاتا ہے)۔ واقعے کے بعض مدھم نشانات یا Traces ضرور باقی رہتے ہیں، جن کی مدد سے ہم واقعے کا کچھ کچھ اندازہ لگا سکتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ جدید نظم میں جگہ پانے کے لیے واقعے، صورت حال یا منظر کا کرچ کرچ ہونا اس کی لازمی شرط ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید نظم کا حصہ بننے کے بعد واقعہ ہو کہ منظر، دونوں اپنی صورت ومعنی کی تبدیلی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ جدید شاعر اپنے پڑھنے والوں کو باور کراتا ہے کہ جو کچھ موجود ہے، اور عام مشاہدے میں آتا ہے، وہ کسی حتمی ہیئت کا حامل ہے نہ مطلق معنی کا؛ نیز ایک جرأت مند تخلیقی ذہن موجود کے معنی کو رد کرنے، بدلنے اور از سر نو جنم دینے کا اختیار رکھتا ہے۔ یہیں سے جدید نظم اس پورے نظام کے لیے خطرہ بن کر ظاہر ہوتی ہے، جو عمومیت اور سٹریو ٹائپ کی بنیاد پر استوار ہوتا ہے، لیکن اس خطرے کو اس لیے بہت کم محسوس کیا جاتا ہے کہ اوّل اسے پڑھا کم جاتا ہے، دوم اسے سرسری پڑھا جاتا ہے، سوم اسے پڑھتے ہوئے، ان پرانے تنقیدی اصولوں سے کام لیا جاتا ہے، جو شاعری کو 'سماج کا عکاس' سمجھتے ہیں، حالاں کہ جدید نظم کی شعریات سماج وموجود کی بنیادوں پر وار کرنے میں حرج نہیں دیکھتی! مثلاً تبسم کاشمیری کی نظم کی ان سطروں کو دوبارہ پڑھیے اور دیکھیے کہ ان کے معانی کی تیغ تلے کیا کیا آرہا ہے۔

میں نے دیکھا کہ گنبد میں میلی زمیں پر
نزع کی حالت میں اک لاش ہے

جس نے اب ساتویں بار میرے بدن میں
ساتویں چیخ کا گرم لاوا اتارا

گنبد کس کی طرف اشارہ کرتا ہے؟ مسجد، مقبرے، قلعے، حصار، پناہ گاہ کی طرف یا سب کی طرف؟ وہاں کی زمیں کس سے میلی ہوئی؟ کیا اس لاش سے، جو وہاں نزع کی حالت میں ہے؟ لاش کس کی ہے؟ یعنی گنبد کی داخلی دنیا کس موت، زوال سے گزر رہی ہے، اور کیوں؟ وہ سب معانی جو ان سوالوں کے جواب میں ہمارے ہاتھ آسکتے ہیں، وہ سماج وموجود کی بنیادوں پر وار نہیں تو کیا ہیں؟ کیوں کہ ایک بات واضح ہے کہ گنبد ایک مقتدر ہستی سے متعلق ہوتا ہے۔

جدید شاعر کے تخیل اور واقعے کی مادیت وسماجیت کے درمیان ایک طرح سے تناؤ وجود میں آتا ہے۔ یہ تناؤ: باہر، عمومیت، اجتماع، معروف ومانوس، سٹیریو ٹائپ، کلیشے، تکرار کے جبر کے خلاف نفسی وجودی مزاحمت کا دوسرا نام ہے۔ جدید نظم میں ظاہر ہونے والی جنسی، لاشعوری الجھنوں کو بھی اسی تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے؛ اس لیے کہ خود لاشعوری، جنسی الجھن، پیدا ہی اس وقت ہوتی ہے، جب آدمی کے اندر اور باہر کی دنیاؤں میں شدید، ناقابل مصالحت تناؤ وجود میں آئے۔ تعمیل پسند (Conformist) کے یہاں کوئی تناؤ سرے سے موجود ہی نہیں ہوتا۔ بہ ہر کیف نفسی وجودی مزاحمت، ہر قسم کے سٹیریو ٹائپ اور جبر کے خلاف ظاہر ہوتی ہے۔ اسی دوران میں جدید نظم مسلط کیے گئے بیانیوں، کلیشوں، عمومی کلیوں وغیرہ کے طوق کو اتار کر، زندگی کو لاحق بڑے سوالوں کی دستک بھی سنتی ہے۔ اسی ضمن میں منیر نیازی کی ایک مختصر نظم 'چھ رنگین دروازے' دیکھیے:

چھ رنگوں کے پھول کھلے ہیں
میرے گھر کے آگے
کسی نئے سکھ کے دروازے
خواب سے جیسے جاگے
ان کے پیچھے رنگ بہت ہیں
اور بہت اندازے
ان کے پیچھے شہر بہت ہیں
اور بہت دروازے

اس نظم میں ایک چھوٹا سا منظر پیش ہوا ہے۔ نظم کے متکلم کے گھر کے آگے چھ رنگوں کے پھول کھلے

ہوئے ہیں۔ نظم میں اس منظر کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کے بجائے، اس سے متعلق نظم کے متکلم کا تاثر پیش کیا گیا ہے، اور ایک ایسے انداز میں کہ وہ منظر خود ایک استعارہ بن گیا ہے، یعنی وہ منظر کرچ کرچ یا تحلیل ہو گیا ہے۔ ہر پھول میں سے 'کسی' یعنی فوری طور پر پہچان میں نہ آنے والے سکھ یعنی خوشی و حسن کا دروازہ، ایک ایسے ہلکے سے پراسرار انداز میں کھلا ہے جیسے کوئی شے خواب سے، نامعلوم دنیا سے برآمد ہوتی ہے۔ اس کی شاعرانہ منطق یہ ہے کہ پھول کی پتیاں دروازوں کی مانند نظر آتی ہیں۔ پھر گھر اور دروازے میں ایک عجب رعایت رتعلق ہے؛ یہ رعایتیں نظم کے آخر تک چلتی ہیں؛ یہ الگ بات ہے کہ منیر کے یہاں رعایتیں محدود ہیں، اور یہ بات ان کے شاعرانہ مرتبے پر اثر انداز بھی ہوتی ہے۔ اگلی سطروں میں بھی متکلم کا تاثر پیش ہوا ہے۔ ان پھولوں کے رنگوں کے پیچھے، عقب میں، جہاں تخیل کی نگاہ پہنچ سکتی ہے، وہاں قیاس اور گمان اور اندازے کام کرتے ہیں۔ ان پھولوں کے پیچھے بہت شہر ہیں اور کئی دروازے ہیں۔ یہاں پہنچ کر نظم کی سب تمثالیں، کسی واقعی منظر کی عکاس بننے کے بجائے، نظم کے متکلم کے داخلی تاثر میں ڈوب جاتی ہیں۔ اور تاثر ہمیشہ استعارے اور علامت کو جنم دیتا ہے۔ گھر، دروازہ، شہر تینوں استعارہ بنتے ہیں، اور ان کی رعایت سے استعمال ہونے والے الفاظ سکھ اور خواب بھی استعاراتی جہت اختیار کرتے ہیں۔ 'گھر' اور 'شہر' کے استعارے دراصل اس تناؤ کو پیش کرتے ہیں، جسے ہم نے گزشتہ سطور میں 'شاعر کے تخیل اور واقعے کی مادیت و سماجیت' کے حوالے سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'گھر' شخصی، انفرادی، داخلی مفہوم رکھتا ہے، جب کہ 'شہر' اجتماعی، سماجی مفہوم کا حامل ہے۔ گھر کا دروازہ، ان دونوں میں 'تعلق' قائم کرتا ہے، جس کی نوعیت دہری ہے۔ دروازہ، گھر کو شہر سے جوڑتا بھی ہے، اور شہر سے الگ بھی کرتا ہے۔ گھر کے آگے کھلنے والے پھول، ایک طرح سے گھر کے سکھ، گھر میں دیکھے جانے والے خواب کا تجسیمی رخ، اور ان کی توسیعی صورت کی علامت ہیں، نیز نفسی و سماجی دنیا کے مقابل فطرت اور اس کے حسن ناپائیدار کی علامت ہیں، اور شہر کی اجتماعیت سے پیدا ہونے والے تشدد کو روکتے ہیں۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ انھی پھولوں سے دروازے اور شہر 'برآمد' ہوتے ہیں؛ جس شہر سے بچنے کے لیے متکلم گھر کے آگے پھول کھلاتا ہے، وہ برنگ دیگر ظاہر ہو جاتا ہے۔ اگرچہ نظم کے آخری مصرعوں میں متکلم اس بات کو صیغۂ ابہام میں رکھتا ہے کہ پھولوں میں سے شہروں کا برآمد ہونا، اس کے لیے اچھا ہے یا برا، تاہم ایک بات واضح ہے کہ وہ پھولوں یا فطرت کے مظاہر میں جس نئی دنیا کو دیکھتا ہے، اس کی تعبیر کے لیے شہر کا عمومی مفہوم پیش نظر رکھنے پر مجبور ہے؛ گویا شہر سے مفر نہیں، خواہ وہ پھولوں ہی کا شہر کیوں نہ ہو۔ اس طرح جدید شاعر کی داخلی و موضوعی اور باہر کی مادی و سماجی دنیاؤں میں 'تناؤ' برقرار رہتا ہے۔

ایک جدید شاعر اس تناؤ سے کیوں کر عہدہ برا ہوتا ہے، اسی سے ایک طرف اچھے اور برے جدید

شاعر اور دوسری طرف جدید اور غیر جدید شاعر کا فیصلہ ہوتا ہے۔ برے اور معمولی جدید شاعر اس تناؤ کے آگے ہتھیار ڈال دیتے ہیں۔ یعنی وہ کسی واقعے کو اس کے تاثر سے کاٹ کر پیش کرنے لگتے ہیں، اور ان کی نظم سے یہ تاثر ابھرتا ہے، جیسے وہ اپنی داخلی، موضوعی دنیا میں اترنے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ اصل یہ ہے کہ اوّل درجے کی جدید شاعری کا کوئی تصور، انسانی آزادی و نجات کے بغیر ممکن نہیں۔ ایک جدید نظم میں اگر آزادی و نجات کی کوشش، اس کی زبان سے لے کر اس کے موضوع میں نظر نہ آسکے تو وہ ایک معمولی جدید نظم ہے۔ جسے یہاں انسانی آزادی و نجات کہا گیا ہے، وہ اسی وقت ممکن ہے، جب مذکورہ تناؤ نہ صرف موجود ہو، بلکہ اس کا سامنا کرنے کی جرأت بھی دکھائی دے رہی ہو، اور اس کے نتیجے میں ایک نئے جنم کی آرزو و کوشش بھی۔ غیر جدید شاعر محض واقعے یا منظر کو منظوم کرتا ہے، جس کی بے شمار مثالیں ہمیں کلاسیکی شاعری میں ملتی ہیں۔ اردو میں آزاد، معریٰ اور نثری ہیئت میں بھی متعدد ایسی نظمیں لکھی گئی ہیں، جن میں محض واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ ہیئت کی سطح پر نئی ہوتی ہیں، مگر شعریات کی سطح پر غیر جدید ہیں۔ ایک بڑی جدید نظم وہ ہے جس میں تناؤ شدید ہو، اس کے خلاف نفسی وجودی مزاحمت اور اس کے نتیجے میں انسانی آزادی و نجات کی کوشش بھی اتنی ہی قوی ہو۔ یہی کچھ ہمیں راشد کی لازوال نظم ''حسن کوزہ گر'' میں نظر آتا ہے۔ یہ نظم ایک جدید فنکار کی داخلی اوڈیسی ہے؛ یہ اس دنیا کے سفر کا احوال بیان کرتی ہے، جو اس کے آدرشوں اور ارادوں کو شکست دینے پر تلی ہے، مگر فنکار شکست تسلیم کرنے کے بجائے، اپنی تخلیقی سعی کا چراغ روشن رکھتا ہے۔ اس نظم کے تیسرے حصہ کا اختتامیہ دیکھیے، جس میں تناؤ، نفسی وجودی مزاحمت اور آزادی و نجات سب یک جا ہو کر ظاہر ہوئے ہیں اور قاری کی روح سے کلام کرتے محسوس ہوتے ہیں!

مرے دروں میں اک جہان بازیافتہ کی ریل پیل جاگ اٹھی
بہشت جیسے جاگ اٹھے خدا کے لاشعور میں
میں جاگ اٹھا غنودگی کی ریت پر پڑا ہوا
غنودگی کی ریت میں پڑے ہوئے وہ کوزے جو
مرے وجود سے بروں
تمام ریزہ ریزہ ہو کے رہ گئے تھے
میرے اپنے آپ سے فراق میں
وہ پھر سے ایک کل بنے (کسی نوائے سازگار کی طرح)
وہ پھر سے ایک رقص بے زماں بنے

وہ رویت ازل بنے!

مجید امجد کی نظم 'نہ کوئی سلطنت غم ہے، نہ اقلیم طرب' چند بڑی نظموں میں شامل ہے، اور اس کے بڑے ہونے کا ایک سبب اس تناؤ کو مابعد الطبیعیاتی منطقے تک لے جانا ہے، جو بیشتر شعرا کے یہاں فرد وسماج، تخیل و واقعے، حسی وخیالی دنیا تک محدود رہتا ہے۔ اس نظم کے یہ دو حصے دیکھیے:

کیا اسی واسطے ماضی کے تہ خانوں سے اک موج حیات
اپنے ہمراہ لیے ناچتی گاتی ہوئی صدیوں کی برات
آ کے ساحل گل پوش سے ٹکرائی ہے؟
کیا یہی مقصد صد عالم امکانی ہے؟
کہ جب اس سطح خروشندہ پہ ڈھونڈوں میں کوئی رخت طرب
کوئی مکھ، کوئی نگہ، کوئی تبسم، کوئی جینے کا سبب
آسمانوں سے صدا آئے ''تو کیا ڈھونڈھتا ہے
تیرا ساماں تو یہی بے سروسامانی ہے''

عقل حیران ہے، یہ طرفہ حجابات حریم اسرار
عقدہ راحت وغم، راز جہان گل وخار
پابہ زنجیر ارادوں کا خروش پیہم
یہی مستقبل معمورہ انسانی ہے؟
کس کی فتراک میں ہیں عرش بریں فرش زمیں؟ کون کہے
پس صد پردہ افلاک کوئی ہے کہ نہیں؟ کون کہے....

مجید امجد نے پوری نظم میں استفہامیہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ ''کیا یہی مقصد عالم امکانی ہے؟'' اور ''یہی مستقبل معمورہ انسانی ہے؟'' جیسی استفہامی سطریں اس کش مکش کو واضح کرتی ہیں جو انسانی اور آسمانی دنیاؤں کے درمیان موجود ہے۔ یہ کش مکش، دراصل اس بشری تجربے کے نتیجے میں جنم لیتی ہے، جو رخت طرب کی جستجو میں ناکامی و بے سروسامانی کا سامنا کرتا ہے۔ اس نظم کے پس منظر میں جدیدیت کا ہمیں مشہور فلسفہ کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ یہ کہ بشر ہی اشیا کی قدر و قیمت کا پیمانہ ہے، اور بشر ہی کو اپنے تجربے کی روشنی میں دنیا کے معانی کے تعین کا اختیار ہے۔ جدید بشر کا یہ اختیار، اس کی زندگی کا سب سے بڑا تناقض یا

پیراڈاکس ہے۔ وہ معنی خود متعین کرنے کے دیوتائی اختیار کو بروے کار لانے لگتا ہے تو اسے ان عظیم و مہیب قوتوں کا سامنا ہوتا ہے، جن کے آگے وہ خود کو بے بس محسوس کرتا ہے۔ اس تناقض کا سامنا کرنے کے لیے جدید شاعر کے پاس ایک ہی راستہ بچتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کو محدود، شخصی اور انانیت اساس ہونے سے محفوظ رکھے (اگر نہیں رکھے گا تو اس کی نظم معمولی ہوگی) اور اس میں ایک آرکی ٹائپل جہت پیدا کرے، جیسا کہ اس نظم میں ہوا ہے، اور اسی بنا پر یہ ایک بڑی نظم بنی ہے!

جدید نظم کے مشکل سمجھے جانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ایک نئی دنیا سے ہمیں متعارف کروانے کا جتن کرتی ہے۔ کم از کم نظم کی شعریات اس بات کو اپنا آدرش بناتی ہے کہ یہ نئی دنیا، نظم سے پہلے، اور نظم سے باہر موجود نہیں ہوتی، بلکہ خود نظم کے سبب، نظم کے اندر اور نظم کی وساطت سے وجود میں آتی ہے، اور اس میں پہلا کردار نظم کی غیر رواجی، استعاراتی زبان کا ہوتا ہے۔ نظم کی شعریات کا یہ آدرش، کس حد تک نظم میں ایک حقیقت بنتا ہے، اس کا انحصار شاعر کی صلاحیت پر ہوتا ہے۔ کچھ شاعر محض نئی دنیا کا التباس پیدا کرتے ہیں، اور اس کے لیے وہ نظم کی زبان کو نیا اور قدرے پیچیدہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں، جب کہ کچھ شاعر نئی دنیا کے خدوخال پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں، اور یہاں ہمیں انھی سے سروکار ہے۔

واضح رہے کہ نئی دنیا سے مراد، ایک ایسا نیا نظریہ نہیں جس سے دنیا کو بدلا جائے۔ نیا نظریہ حیات، ایک کبیری بیانیہ ہے، جسے ترقی پسند نظم نے بہ طورِ خاص پیش کیا۔ اس میں شک نہیں کہ جدید شاعر نے اپنی توجہ دنیا کی ٹوٹ پھوٹ، ویرانی، زوال، تاریکی وغیرہ پر مرکوز رکھی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ اگر جدید نظم واقعاتی دنیا کی ٹوٹ پھوٹ، یا اندر کی ویرانی کو 'نیا' بنا کر پیش نہ کرے، تو وہ نوحہ گری ہو سکتی ہے، نظم نہیں؛ اگر قاری نظم پڑھنے کے بعد ویرانی، موت، تاریکی کے بارے میں ایک نیا تاثر محسوس نہ کرے، ان کے کسی ان دیکھے، ان سنے، نادریافتہ پہلو سے متعارف نہ ہو تو وہ یہ رائے قائم کرنے میں حق بجانب ہوگا کہ اس نے اپنا وقت ضائع کیا، کیوں کہ محض ویرانی کی عکاسی کرنا کوئی کمال نہیں۔ جدید نظم لکھنے کا مطلب ہی ایک نئی دنیا خلق کرنے کے عمل سے گزرنا ہے، اور پرانی دنیا کی منسوخی کی جسارت کرنا ہے؛ زبان، خیال، تجربے، تیکنیک سب سطحوں پر۔ اس کے لیے جدید شاعر موضوعی تاثر سے بیش از بیش مدد لیتا ہے، اور یہ تاثر، جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، ایک تناؤ کا نتیجہ ہوتا ہے، جو واقعاتی دنیا/ رواجی زبان اور موضوعی دنیا/استعاراتی زبان میں رونما ہوتا ہے۔ اگر نظم کا متکلم اس تناؤ کے آگے ہتھیار ڈال دے، یعنی وہ باہر کی واقعاتی دنیا کو اس کے عمومی ادارک کے ساتھ پیش کرے تو وہ نظم میں نئی دنیا کی تخلیق سے قاصر رہتا ہے، اور اگر وہ اپنے موضوعی تاثر کو واقعاتی دنیا پر حاوی کرنے میں کامیاب ہو تو وہ نظم میں نئی دنیا پیش کرنے کے قابل ہوتا ہے۔ (جدید نظم میں ہمیں جس ابہام کا سامنا ہوتا ہے،

اور جو نظم کی تفہیم میں مشکلات پیدا کرتا ہے، وہ موضوعی تاثر کے غلبے کے سبب پیدا ہوتا ہے)۔ یہ ایک طرح سے اس عظیم جنگ کا استعارہ ہے، جسے انسان: عناصر، جبلت، دنیا اور سماج کے خلاف لڑتا آیا ہے، اور جس کے نتیجے میں اس نے تہذیب اور آرٹ کی تخلیق کے عمل کو جاری رکھا ہے، اور ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ بہت کم جدید شعرا اپنی نظموں کو مذکورہ عظیم جنگ کا استعارہ بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ تاہم ہمیں ایسی کئی نظمیں مل جاتی ہیں، جن میں واقعاتی دنیا اور موضوعی دنیا میں کم شدت کا تناؤ ظاہر ہوا ہے۔ مثلاً سعید الدین کی یہ نثری نظم دیکھیے:

میری دنیا
اتنی چھوٹی ہے
کہ اگر پیر پھیلاؤں
تو میرے پیر
افق سے باہر چلے جائیں
بہت کوشش کے باوجود
مجھے وسعت نہ مل سکی
میں سو گیا
خوابوں نے میرے افق دور دور تک پھیلا دیے
آسمان کو بہت اونچا
اور زمین کو بہت کشادہ کر دیا
جب میری آنکھ کھلی
میری ٹانگیں کٹی ہوئی تھیں

اس نظم میں آئرنی (رمزیہ طنز) اور پیراڈاکس کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ کیسی آئرنی، اور کیسا پیراڈاکس ہے کہ نظم کا متکلم جس دنیا کو اپنی دنیا سمجھ رہا ہے، وہ اتنی چھوٹی ہے کہ اگر وہ پاؤں پھیلاتا ہے تو وہ اس دنیا کے افق کی وسعتوں (جو حقیقت میں بے کنار ہیں) سے باہر نکل جاتے ہیں۔ وہ وسیع دنیا کے لیے باقاعدہ کوشش کرتا ہے، جب یہ وسعت نہیں ملتی تو وہ حقیقی افق کے بجائے خوابوں کے افق کی طرف رجوع کرتا ہے، یعنی اپنی موضوعیت کی طرف، اور بحرانوں سے نپٹنے کا یہ صدیوں پرانا طریقہ ہے۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ اس کے خوابوں یا تخیل سے افق وسیع تو ہو جاتے ہیں، آسمان اونچا اور زمین کشادہ ہو جاتی ہے، مگر جب آنکھ کھلتی ہے تو

اس کی ٹانگیں کٹی ہوئی ہوتی ہیں، یہ ایک نسبتاً نئی بات ہے۔ باہر کی دنیا اپنی حدوں (اقدار، قوانین، نظریات) سے باہر جانے والوں کی ٹانگیں کاٹ دیتی ہے! یہی نئی دنیا ہے، جس میں وسعت کے طالب کے پاؤں کٹ جاتے ہیں، اور آزادی کا نام لینے والوں کی زبانیں، اور احتجاج کرنے والوں کی گردنیں۔ یعنی وسعت نہیں ملتی، پاؤں چھوٹے کر دیے جاتے ہیں۔ حقیقت میں یہ نظم اسی جنگ کا استعارہ بننے کی طرف ایک قدم محسوس ہوتی ہے، جسے انسانی آدرشی تخیل، عناصر کے خلاف لڑنے پر مجبور ہوتا ہے، اور جس میں وہ ناکامی سے دوچار ہے، تاہم ناکامی کا یہ اظہار متکلم کی بے بسی و مظلومیت کے ساتھ ساتھ، باہر کے جبر و تشدد کو نمایاں کرتا ہے۔

یہ درست ہے کہ آزاد اور نثری نظم کے متعدد شعرا کے یہاں بے بسی و مظلومیت کا فراواں اظہار ملتا ہے، اور وہ بعض اوقات نئی استعاراتی زبان میں بھی ہوتا ہے، لیکن ایک حقیقی جدید شاعر عناصر کے آگے شکست قبول نہیں کرتا، وہ سعی و جدوجہد کو آخری لمحے تک جاری رکھتا ہے۔ یوں بھی بے بسی و مظلومیت اور مطلق قنوطیت کا مطلب ہی یہ ہے کہ شاعر اپنی تخیلی اور مادی و سماجی دنیا کے بیچ تناؤ کو محسوس کرنے سے قاصر رہا ہے۔ سعید احمد کی نظم 'اور دیا جلتا ہے خواب میں' اس حوالے سے جدید نظم کی ایک اچھی مثال ہے کہ اس میں شش جہات کے جبر کو پیش کیا گیا ہے، مگر اس کے مقابل ایک نوری سطر دوام کی طرف اشارہ بھی کیا گیا ہے، جو سوائے شاعر کے تخیل کے کہیں نہیں۔

وہی کائنات کی پھیلتی ہوئی ظلمتیں
وہی سورجوں کی ہے بے بسی
یہی ایک منظر روبرو
(مرے شش جہات کی داستاں)
مجھے لمحہ لمحہ نگل رہا ہے
مگر کہیں
مری خواب رات کے آسماں پہ کوئی ہالۂ نور ہے
جو ازل سے تا بہ ابد فضائے فنا میں درج ہے ایسی سطر دوام کی
جسے مسجدوں کے اجاڑ طاق ترس گئے
جسے ڈھونڈتے کئی مہینے برس گئے

اگرچہ اس نظم کی پہلی دو لائنیں خاصی عمومی اور غیر متاثر کن ہیں، اور شش جہات کے جبر کو محسوس کرانے کے بجائے، اس کے بیان پر اکتفا کیا گیا ہے، اس کے باوجود یہ نظم اہمیت کی حامل ہے۔ خواب رات

کے آسماں پر جس ہالہ ءنور کا ذکر شاعر نے کیا ہے، وہ حقیقت میں جدید بشر سے مخصوص ہے، جس کے بغیر ہم جدید نظم کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔ اس ہالہ ءنور سے ایک ایسی سطر دوام طلوع ہوتی ہے جسے فنا نہیں ہے۔ کبھی یہ ہالہ ءنور مسجدوں کے طاقوں میں ملتا ہوگا، مگر اب یہ طاق اجاڑ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدید شاعر عناصر اور کائناتی ظلمتوں کے مقابل روشنی و بقا کا وہی عظیم الشان تصور کرنے کا خود کو اہل محسوس کرتا ہے، جو کبھی مذہب سے مخصوص تھا۔ اسی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جدید شاعر کو بھی قدیم عارفوں کی مانند روشنی کی تلاش ہے، فرق صرف یہ ہے کہ وہ اسے خود اپنے بشری تخلیقی عمل میں دریافت کرنے کا دعویٰ کرتا ہے، اور یہ دعویٰ اس تناؤ کی بنیاد ہے جو قدیمی دنیا اور نئی دنیا کے بیچ ہے۔ جدید بشر اور جدید شاعر پرانی مابعد الطبیعیات کی منسوخی کا اعلان ضرور کرتا ہے، کیوں کہ وہ ایک نئی مابعد الطبیعیات وجود میں لانے کی جسارت کر سکتا ہے۔ یہ نئی مابعد الطبیعیات ....جو پرانی مابعد الطبیعیات کی منسوخی، مگر اسی کے پیٹرن پر اپنا اثبات کرواتی ہے.... بھی جدید نظم کے مشکل ہونے کا تاثر ابھارتی ہے!

جدید نظم میں ظاہر ہونے والا تاثر ایک شخص کا موضوعی احساس ضرور ہے، مگر کسی ایک، مخصوص شخص کا نہیں۔ ہمیں اس حقیقت سے انکار نہیں کہ ایسے شعرا موجود ہیں، جو اپنے معمولی، روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے تجربات کو منظوم کرتے ہیں۔ وہ نظم اور منظوم ڈائری میں فرق کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ہمیں ایسے شعرا اور ان کی نظموں سے کچھ سروکار نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید نظم میں جس شخص کا تاثر ظاہر ہوتا ہے، اس کی ٹھیک ٹھیک شناخت بھی ممکن نہیں ہوتی؛ یوں بھی (جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے) تخلیقی عمل میں جانی پہچانی چیزیں، صورتیں، واقعات تحلیل ہونے کے عمل سے گزرتے ہیں۔ اس بنا پر جدید نظم شاعر کی شخصیت کی سوانح نہیں بن پاتی، مگر وہ دنیا، سماج، تاریخ، کائنات کو خالص انسانی، موضوعی زاویے سے دیکھنے، اور ان کی قدر و معنویت طے کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جدید نظم جس موضوعی تاثر کو پیش کرتی ہے، وہ مثالی طور پر سیلف کے آرکی ٹائپ کے مماثل ہے، جس میں شعوری ولاشعوری منطقے، یا تاثر اور واقعہ، موضوعیت و خارجیت بہ یک وقت تحلیل ہوتے ہیں۔ بیگانگی کا خاتمہ ہوتا ہے (تاہم کسی سطح پر تناؤ برقرار رہ سکتا ہے)، اور ایک نیا جنم ہوتا ہے، جو ظاہر ہے عمومی شعور کے لیے اجنبی ہوتا ہے۔ نصیر احمد ناصر کی نظم 'اجنبی کس خواب کی دنیا سے آئے ہو' میں یہی آرکی ٹائپ ظاہر ہوا ہے!

اجنبی کس خواب کی دنیا سے آئے ہو
تھکے لگتے ہو

آنکھوں میں کئی صدیوں کی نیندیں جاگتی ہیں
فاصلوں کی گرد پلکوں پہ جمی ہے
اجنبی! کیسی مسافت سے گزر کر آ رہے ہو
کون سے دیسوں کے قصے
درد کی خاموش لے میں گا رہے ہو

اس نظم میں خواب کی دنیا سے آنے والے جس 'اجنبی' سے کلام کیا گیا ہے، وہ بڑی حد تک 'سیلف' کا آرکی ٹائپ ہے۔ اس کی آنکھوں میں جاگنے والی صدیوں کی نیند، اور اس کی پلکوں پر جمنے والی فاصلوں کی گرد، اس کے مسلسل، طویل، صبر آزما اور کئی سمتوں میں کیے گئے سفر کی گواہی دے رہی ہیں۔ یہ سفر اس نے بہ یک وقت اندر اور باہر کی دنیاؤں میں کیا ہے۔ وہ جن دیسوں کے قصے، درد کی لے میں گا رہا ہے، وہ انھی اندر اور باہر کی دنیاؤں کے جانے اور ان جانے دیس ہیں، اور اس کے سفر یا اوڈیسی کا حاصل بھی ہیں۔ یہ سب خصوصیات 'سیلف' کے آرکی ٹائپ کی ہیں۔ یہ آرکی ٹائپ، ایک شخص کی نرگسیت نما موضوعیت سے قطعی مختلف ہے۔ جدید نظم کے سلسلے میں ایک مغالطہ یہ ہے کہ اس میں ظاہر ہونے والا 'میں'، خود اپنے آپ میں مگن ایک خود پسند، خود نگر، نرگسیت پسند شخص ہے، جسے باہر کی دنیا سے اوّل کوئی تعلق نہیں، اور اگر ہے تو بیگانگی کا ہے؛ وہ محض اپنی جبلی خواہشوں اور لاشعوری الجھنوں میں کھویا ہوا ہے۔ جدید نظم کے نام پہ بہت کچھ کاٹھ کباڑ ملتا ہے، اس لیے کچھ 'نظموں' میں اس طرح کے شخص کے نجی اظہار کی مثالیں مل جاتی ہوں گی، مگر حقیقی جدید نظم میں ہمیں ذات کا نیا جنم ملتا ہے جو داخلی و خارجی، موضوعی و معروضی، مادی و تخیلی، عمومی و خصوصی، شعوری ولاشعوری، جسم و روح کے تناؤ سے آزادی کا استعارہ ہوتا ہے، اور اس کا تعلق کسی ایک فرد (جو عورت بھی ہو سکتی ہے، مرد بھی، مشرقی بھی ہو سکتا ہے، مغربی بھی) سے نہیں، انسان (جس کی کوئی صنف رجینڈر، کوئی نسلی، قومی پہچان نہیں) کی فردیت کی نشو و نما سے ہوتا ہے۔

•◆•◆•◆•

حوالہ جات:

(۱) یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۵۶

(۲) ایضاً ص ۶۱-۶۲

(۳) اردو لغت تاریخی اصول پر، جلد ۱۰، اردو لغت بورڈ، کراچی، ص ۸۸۱

نظم میں خالی جگہیں، وقفے اور خاموشی

نظم کو اگر خاص طرح سے نہ پڑھا جائے تو وہ مزاحمت کرتی ہے۔ اگر ہم نظم کو یوں ہی رواروی میں پڑھیں تو اس کی پہلی چند سطریں پڑھتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ کوئی انوکھی، دھیمی سی قوت ہمیں نظم کی اگلی سطروں کو پڑھنے سے روک رہی ہے۔ اگر ہم اس قوت، اور اس کی حکمت عملی کو نہ سمجھ سکیں تو اس کے زیرِ اثر آجاتے ہیں؛ اس کے آگے ہتھیار ڈال دیتے ہیں، اور نظم کی قوت سے بے زاری محسوس کر کے، ہم نظم اور اس سے وابستہ ثقافت پر دو حرف بھیجنے لگتے ہیں۔ جس شے میں ذرا سا اسرار ہو، اور ہم اسے سمجھ نہ سکیں تو اس کے خلاف ہم ذاتی سطح پر بغض کے جذبات پال لیتے ہیں، اور سماجی سطح پر اس کے خلاف محاذ بنا لیتے ہیں۔ جدید نظم کے خلاف باقاعدہ محاذ موجود ہے۔

کسی دوسری صنف میں اپنے پڑھے جانے کے خلاف مزاحمت نہیں ہوتی۔ مثلاً غزل ہمیں اپنی طرف اسی طرح متوجہ کرتی ہے، جس طرح کوئی چشم پرفسوں۔ غزل میں مانوس، ہمارے وجود کے غالب جذبوں کو مخاطب کرنے والے، اشارے ہوتے ہیں۔ غزل، سننے کی تہذیب میں پلی بڑھی ہے، اور جدید نظم پڑھنے کی تہذیب میں پروان چڑھی ہے۔ نظم، صرف پڑھے جانے کا تقاضا نہیں کرتی، پڑھنے کی خاص تہذیب کا مطالبہ کرتی ہے۔ اصطلاحی زبان میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم، قرأت کے ایک خاص طریق کار یعنی میتھڈ کو اختیار کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ جب ہم نظم کو صرف پڑھتے ہیں، یعنی اسی طرح اس کی سطروں، مصرعوں کو پڑھتے ہیں، جس طرح کوئی کہانی، اخبار کا کالم، یا کوئی مضمون پڑھتے ہیں، تو نظم، پڑھنے کے اس طور کے خلاف مزاحمت کرتی ہے۔ نظم میں اپنی شناخت یعنی شعریات کے تحفظ کی حکمت عملی مضمر ہوتی ہے۔ ہم جوں ہی نظم کو تیز تیز پڑھنے لگتے ہیں، اس توقع میں کہ اس کے بند لفافے میں موجود پیغام کو جلد جلد سے پڑھ لیں، نظم خود میں سمٹ جاتی ہے۔

نظم کی مذکورہ مزاحمت میں ایک زبردست پیغام چھپا ہے، ان سب کے لیے جن کی روحوں میں اس سوال نے حشر بپا کر رکھا ہے کہ ہماری اس روزمرہ کی اکتا دینے والی دنیا کے سوا بھی کوئی دنیا ہے؟ نظم، پڑھنے کے عام رویے کے خلاف مزاحمت کر کے، ہمیں یہ پیغام دیتی ہے کہ 'ہاں، ایک ایسی دنیا موجود ہے'۔ وہ دنیا اپنے سارے خدوخال کے ساتھ نظم میں موجود نہیں۔ اس لیے کہ نظم میں لکیریں اور دائرے نہیں، نکتے ہوتے ہیں؛ خالی جگہیں ہوتی ہیں، جنھیں ہم پر کرتے ہیں۔ کلاسیکی اور جدید و مابعد جدید عہد میں بھی بعض نظمیں ایسی ہیں، جن میں کوئی خالی جگہ نہیں، ایک انبوہ سا ہے؛ خاموشی نہیں، شور ہے؛ اشارہ نہیں، حکم ہے؛ ابہام نہیں، وضاحت ہے۔ ایسی تحریروں میں بس ایک خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ منظوم ہوتی ہیں۔ بے معنی لفظوں کو بھی منظوم کر دیا جائے تو ان میں بھی سماعت کو لبھانے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے.... لیکن منظوم ہونا نظم (معریٰ و آزاد) کی ایک شرط ہے، اور ایک خوبی بھی، مگر نظم اس سے آگے کی... کافی آگے کی چیز ہے۔ نظم اصوات کے تناسب اور اصوات کی تکرار سے آگے، پرے اور بلند دنیا میں وجود رکھتی ہے۔ میراجی نے نظم 'یعنی...' میں نظم کی اس دنیا کی طرف اشارے کیے ہیں۔

میں سوچتا ہوں، ایک نظم لکھوں
لیکن اس میں کیا بات لکھوں
اک بات میں بھی سو باتیں ہیں
کہیں جیتیں ہیں کہیں ماتیں ہیں
جب مات ہو مجکو چپ نہ رہوں
اور جیت جو ہو درانہ کہوں

میراجی جس بات میں سو باتوں کا ذکر کر رہے ہیں، وہ نظم ہی کی بات ہے۔ وہ بات جو نظم کا حصہ بنتی ہے، وہ جتنی نظم کے اندر ہوتی ہے، اس سے زیادہ نظم سے باہر ہوتی ہے۔ نظم میں ظاہر ہونے والی دنیا، نظم کے لفظوں، مصرعوں سے باہر بھی چھلکتی ہے، جسے قرأت کے دوران ہی میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ جیت اور مات دو دنیائیں ہیں، جو ہماری زندگی کو گھیرے ہوئے ہیں۔ ہم اپنا اور دنیا کا تصور انھی دو کے ذریعے کرتے ہیں۔ لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جیت اور مات کی دنیائیں تو طاقت کے کھیل کی دنیائیں ہیں، جن میں ہمیں دھکیل دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ بھی تو ایک دنیا ہے، جو جیت اور مات کے ہنگامے سے باہر وجود رکھتی ہے۔ اس میں ہم نہ شکست کا کوئی زخم چاٹتے ہیں، نہ کسی کو ہرا کر جشن مناتے ہیں۔ میراجی نے اس دنیا کو ندی کے امیج کی مدد سے پیش کیا ہے۔ یہ دنیا بھی نظم کا موضوع ہو سکتی ہے۔

لیکن پھر سوچ یہ آتی ہے
جب ندی بہتی جاتی ہے
اور اپنی انت کہانی میں
یوں دھیانی میں روانی میں
مانا ہر موڑ پہ مڑتی ہے
پر جی کی کہہ کے گزرتی ہے
سر پہ آئی سہہ جاتی ہے
اور منھ آئی کہہ جاتی ہے

ندی اپنے اظہار میں کسی خوف سے دوچار نہیں؛ ندی کو اس بات کی پروا نہیں کہ اس کے اظہار کا کیا مطلب سمجھا جائے گا۔ ندی شکست و فتح کے کھیل کا حصہ بننے سے بھی بے نیاز ہے۔ اسے بس اپنے وجود کے حقیقی، مستند اظہار سے مطلب ہے۔ اس کا وجود کیا ہے؟ اس کا بہنا، کہیں رکنا، اور ایک معمولی سا تلاطم برپا کرنا اور کہیں سست روی سے، اپنے ہی دھیان میں چلتے رہنا ہی اس کا وجود ہے۔ میرا جی نے جینے کی اس کہانی کو انت کہا ہے۔ نظم، انسانی وجود کی انت یعنی بے انت کہانی کو پیش کرتی ہے۔ جیت اور مات، زندگی کے دو کبیری بیانیے ہیں۔ ان بیانیوں کے ذریعے زندگی کی لامتناہی کہانی کو محدود کیا جاتا ہے، صرف دو قسم کے جنگی جذبوں میں محدود کر دیا جاتا ہے، زندگی کی خالی جگہوں یعنی امکانات کو مسدود کیا جاتا ہے۔ اگر نظم بھی صرف انھی کو پیش کرے تو نہ صرف وہ انسانی وجود کا تخفیفی تصور پیش کرے گی، رزمیہ یا حزنیہ اسلوب میں قید ہو کر رہ جائے گی، بلکہ طاقت کی حرکیات کا حصہ بھی بنے گی۔ شاعری اور آرٹ ہمیں طاقت کی حرکیات کی خبر دے سکتے ہیں، مگر اس کا حصہ نہیں بن سکتے۔ بعض شاعر اس کا حصہ بنتے ہیں، اور عموماً مقتدر طاقتوں کی خوش نودی کی خاطر، مگر آرٹ کی قیمت پر۔ نظم بتاتی ہے کہ زندگی کے معنی صرف جیت اور مات جیسے بڑے تجربات اور عظیم الشان واقعات میں نہیں، خود زندہ ہونے کی حالت میں، ہر شے کو زندہ احساس کے ساتھ محسوس کرنے کے تجربے میں بھی ہیں۔ نظم ہمارے زندہ ہونے کی حالت سے نمو کرنے والی معنویت کو گرفت میں لیتی ہے۔ حضرت علیؑ سے ایک قول منسوب ہے: بولو تا کہ پہچانے جاؤ۔ ہم نظم کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ نظم پڑھو تا کہ خود کو پہچان سکو۔ بعض نظموں نے قومی، نسلی، لسانی پہچان پیدا کرنے میں بھی کردار ادا کیا، مگر جس نظم کو ہم واضح کرنا چاہ رہے ہیں، وہ ہمیں اپنی انسانی پہچان دیتی ہے۔ انسانی پہچان سے مراد ایک آفاقی انسان کی پہچان نہیں؛ ایک لمحے میں، ایک مقام پر، مگر ساتھ ہی ایک لمحے سے باہر اور ایک مقام سے ورا پہچان... ہمیں نظم دیتی ہے۔ اسی بنا پر نظم

میں نکتے ہوتے ہیں، خالی جگہیں ہوتی ہیں اور خاموشیاں پیدا ہوتی ہیں۔ یعنی نظم ایک ریئلسٹ تصویر نہیں بناتی، اور اگر تصویر بنانی بھی پڑ جائے تو کبھی سرریئلی، کبھی فنتاسی پر مبنی اور کبھی جادوئی حقیقت سے عبارت تصویر بناتی ہے، مگر زیادہ تر خالی جگہیں تخلیق کرتی ہے، تا کہ ہم تصویر بنا سکیں۔ نظم ہمیں موقع فراہم کرتی ہے کہ ہم دنیا میں اپنی تمام حسیات کی بیداری کے ساتھ شریک ہوں۔

خالی جگہ کو واضح کرنا آسان نہیں۔ خالی پن اور خالی جگہ میں فرق ہے، اور یہ دونوں جدید نظم کا حصہ بنے ہیں۔ خالی پن، کسی شے کا کچھ اس طور 'نہ ہونا' ہے، جس کا تاثر کمی اور گم شدگی کا ہو۔ یعنی پہلے کوئی شے موجود تھی، حقیقی طور پر یا آرزو کی سطح پر جواب موجود نہیں ہے، اور اس کا 'نہ ہونا' حسرت، افسوس اور دکھ کا باعث ہے۔ جدید نظم کا بڑا حصہ اسی گم شدگی، خسارے، کمی اور خالی پن کو پیش کرتا ہے (اسے کتاب میں شامل باب 'خدا بنے تھے یگانہ ... جدید نظم کی شعریات' میں موضوع بنایا گیا ہے)۔ دوسری طرف خالی جگہ میں ایک پیراڈاکس ہے؛ جگہ ہے، مگر خالی ہے۔ یہ ایک مقام بھی ہو سکتی ہے، مکان یعنی سپیس بھی، اور تخیلی عرصہ بھی۔ جگہ اگر خالی ہو تو اس کو پر کرنے کے ایک سے زیادہ امکانات ہوتے ہیں۔ خالی جگہ، کسی بھری پری جگہ سے زیادہ انگیخت کرنے والی ہوتی ہے، جس طرح لباس کے چاک سے جھانکتا بدن زیادہ انگیخت کرتا ہے۔ ظہور نظر کے درج ذیل شعر میں خالی صفحے کی انگیخت کرنے کی صلاحیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔

وہ بھی شاید رو پڑے ویران کاغذ دیکھ کر
میں نے اس کو آخری خط میں لکھا کچھ بھی نہیں

خالی جگہ ہمارے تخیل کو مشتعل کر سکتی ہے؛ معنی یابی کی ہماری کوشش کو نئی مہمیز لگا سکتی ہے، ہمارے بنجر ہوتے وجود میں ایک ایسے تحرک کو ممکن بنا سکتی ہے، جس کا خاموش مظاہرہ ایک بیج اپنی قوت نمو سے مٹی کا سینہ پھاڑ کر کرتا ہے۔ نظم ہمارے وجود کی سخت زمین میں ایک بیج بننے کا امکان رکھتی ہے۔

اصولی طور پر ہر لسانی اظہار میں خالی جگہیں ہوتی ہیں۔ زبان جس خیال یا حقیقت کو پیش کرنا چاہتی ہے، وہ پوری کی پوری زبان میں نہیں سماتی؛ خیال یا حقیقت کا کچھ حصہ یا زیادہ حصے زبان کی دسترس سے باہر رہ جاتے ہیں۔ اس امر کا تجربہ ہم سب کو اپنے زبانی اور تحریری اظہار میں ہوتا ہے۔ ایک قادر الکلام شاعر بھی دعویٰ نہیں کر سکتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا، سب کا سب معرض اظہار میں آ گیا ہے؛ اظہار کی حسرت ہر تخلیق کار کا مقدر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک حقیقت یا خیال کو ایک سے زیادہ پیرایوں میں پیش کرنے کا امکان ہوتا ہے، اور اس کے نتیجے میں زبان مسلسل اپنی طرف رجوع کرتی ہے، یعنی حقیقت یا خیال کے جو حصے گرفت سے باہر

ہوتے ہیں، انھیں گرفت میں لانے کی سعی کرتی ہے۔ دوسری طرف زبان جس حقیقت یا خیال کو پیش کرتی ہے، وہ ممکن ہے، زبان سے پہلے یا اس سے باہر وجود رکھتے ہوں، مگر ہم اس سے زبان ہی کے ذریعے آگاہ ہوتے ہیں۔ اس لیے نئی تھیوری کا یہ دعویٰ غلط نہیں کہ زبان حقیقت کی تشکیل کرتی ہے۔ اس ضمن میں خاص بات یہ ہے کہ حقیقت کی تشکیل کا یہ عمل مسلسل ہے؛ ایک معمولی حقیقت ہو کہ عظیم ترین سچائیاں ہوں، ان کا اظہار اس حتمی مرحلے تک نہیں پہنچ پاتا، جہاں یہ سمجھا جائے کہ اب انھیں بیان کرنے کی ضرورت نہیں؛ سچائیوں کی تشکیل اور بیان کا عمل ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ حقیقت کی تشکیل (جو بہ ہر حال انسانی ذہنی اور ثقافتی عمل ہے) کے دوران ہی میں، اس میں کوئی کمی رہ جاتی ہے، جسے پورا کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ گویا حقیقت کا اظہار ہو، یا اس کی تشکیل کا عمل، اس میں لازماً خالی جگہیں رہ جاتی ہیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہر لسانی اظہار میں ابہام کی کوئی نہ کوئی سطح یا صورت موجود ہوتی ہے۔ اسی سیاق میں اگر ہم یہ کہیں کہ تمام طرح کے تخلیقی اظہارات، عام اظہارات میں رہ جانے والی کمی کی تلافی کی سعی ہیں تو شاید غلط نہ ہو۔ اسی بات کو ہم دوسری طرح بھی کہہ سکتے ہیں۔ عام لسانی اظہار میں جس حقیقت کی تشکیل ہوتی ہے، اس سے انسان کی حقیقت سے تعلق اور اس کی معرفت کی پیاس نہیں بجھتی، اس لیے تخلیقی اظہار میں نئی حقیقت کی تشکیل کرکے، اس پیاس کو بجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ عام لسانی اظہار اور تخلیقی اظہار میں اصولاً نوعیت کا نہیں، درجے کا فرق ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر تخلیقی اظہار، عام اظہار کی کمی کی تلافی کی کوشش ہونے کے باوجود، ایک نئی طرح کی کمی، ایک نئی طرح کی خالی جگہ کا حامل ہوتا ہے، جسے قرأت وتنقید پر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

جدید نظم میں خالی جگہیں (یا ابہام کہہ لیں) با اہتمام ظاہر ہوتی ہیں۔ اس کے دو ممکنہ اسباب ہوسکتے ہیں۔ ایک یہ کہ زبان میں ساختی طور پر موجود خالی جگہ، یا کمی کو ایک کمزوری سمجھنے کے بجائے، تخلیقی اظہار کی طاقت بنایا جاتا ہے؛ یعنی خالی جگہ کا نوحہ پڑھنے کے بجائے، اس کا فنی و جمالیاتی استعمال کیا جاتا ہے، جس طرح مصوری میں رنگ کی غیر موجودگی کو رنگوں کے شوخ بنانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی 'ان کہی' کو 'کہی' کے زوردار بنانے کے لیے برتا جاتا ہے۔ اس ضمن میں کلاسیکی اور جدید نظم میں ایک بنیادی فرق کا ذکر ضروری ہے۔ یہ کہ کلاسیکی نظم لفظوں، مصرعوں، بندوں کی تکرار و کثرت سے 'کہی' کو زوردار بنانے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک ہی مضمون کو سو رنگ سے باندھ کر، اس مضمون میں جہاں کسی کمی، نارسائی، ان کہی کا خیال ہوسکتا تھا، اسے دور کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ دوسری طرف جدید نظم ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کے سخت خلاف ہے۔ جہاں ایک لفظ، ایک نکتے یا خالی جگہ سے کام چل سکتا ہے، وہاں دوسرا لفظ لانا، جدید نظم کی شعریات میں جرم سمجھا جاتا ہے۔ اگرچہ کلاسیکی و جدید نظم دونوں، زبان اور اظہار کے متبادل و کثیر پیرایوں کی تلاش میں رہتی

ہیں، مگر دونوں میں اساسی فرق یہ ہے کہ کلاسیکی نظم زبان کے افقی (Paradigmatic) رشتوں کی طرف متوجہ تھی، جب کہ جدید نظم عمودی (Syntagmatic) رشتوں کی طرف۔ افقی رشتوں میں زبان کے ہر لفظ کا کسی دوسرے لفظ سے تبادلہ ہوسکتا ہے، جب کہ عمودی رشتوں میں الفاظ ایک ترتیب میں آتے ہیں تاکہ معنی قائم ہو۔ یہ درست ہے کہ کلاسیکی اور جدید نظم دونوں میں یہ دونوں طرح کے لسانی رشتے موجود ہوتے ہیں، فرق بس یہ ہے کہ کلاسیکی نظم افقی رشتوں کو زیادہ اہمیت دیتی تھی، اور جدید نظم عمودی رشتوں کو۔ خوشی محمد ناظر (۱۸۷۲ء۔۱۹۴۴ء) اگرچہ جدید زمانے کے شاعر تھے، مگر ان کی نظمیں کلاسیکی شعریات کی حامل ہیں۔ ان کی نظم 'پانی میں' کے یہ اشعار دیکھیے، جن میں ایک ہی مضمون کے متبادل اظہارات پیش کیے گئے ہیں، اور اس کے لیے زبان کے افقی رشتوں کو فوقیت دی گئی ہے۔

اللہ اللہ ہے کیا حسن چمن پانی میں
سبزہ ولالہ و گل، سروسمن پانی میں
کیسے کیسے ہیں دل افروز نظارے اس میں
کوہ پانی میں، چمن پانی میں، بن پانی میں
تودہ سیم ہے یہ ڈل کے خزانے میں نہاں
برف کہسار ہے یا عکس عکس فگن پانی میں
آب ڈل حسن ولطافت میں گر آب حیات
صورت خضر ہے شاخ سمن پانی میں

اس اقتباس میں ڈل جھیل کا منظر تحسینی جذبات کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ ایک ہی منظر کو پیرایہ بدل بدل کر پیش کیا گیا ہے۔ اس سے، شاعر کی قادر الکلامی کا تاثر ضرور ابھرتا ہے، اور ایک قسم کی خطابت کا رعب بھی قائم ہوتا ہے، لیکن اس میں خالی جگہ کہیں نمایاں نہیں ہوتی، بلکہ ایک طرح کے لفظیاتی ہجوم کا احساس ہوتا ہے اور اس بنا پر اس اقتباس میں معنی کی گہرائی پیدا نہیں ہوتی۔ اب دیکھیے ایک جدید شاعر اسی سے ملتے جلتے منظر کو کیسے بیان کرتا ہے۔

پورا جسم اور جلتا سورج
پورے جسم اور جلتے سورج کے اطراف میں
شوریدہ سر وحشی پانی
دریاؤں کو پورے جسم اور وحشی پانی اچھے لگتے ہیں

دونوں پر پھیلا کر اڑنا

سارے رنگ سجا کر اڑنا

تتلی کو ہموار ہوائیں اچھی لگتی ہیں

(اختر حسین جعفری، 'اداس کہسار کے نوحے')

خوشی محمد ناظر اور اختر حسین جعفری کی نظموں کے ان ٹکڑوں میں یہ فرق فوراً محسوس ہوتا ہے کہ ایک کا مفہوم سمجھنے میں کاوش نہیں کرنا پڑتی، جب کہ دوسرے ٹکڑے کے معنی تک پہنچنے میں تردد کرنا پڑتا ہے۔ ناظر کی نظم خود ہی بتا رہی ہے کہ اس میں پہاڑوں میں گھری ڈل جھیل کا منظر ہے، جو خوبصورت ہے، دل فریب ہے، حسن و لطافت سے بھرپور ہے وغیرہ وغیرہ۔ وہی ایک مضمون کو زاویے بدل بدل کر پیش کرنا، مگر جعفری کی نظم میں کئی باتیں ان کہی ہیں۔ کس کا پورا جسم، کون سا جلتا سورج، پورے جسم اور جلتے سورج کے کون سے اطراف، کن دریاؤں کو پورے جسم اور وحشی پانی اچھے لگتے ہیں؟ ان باتوں کی وضاحت نہیں کی گئی، الٹا خالی جگہیں چھوڑ دی گئی ہیں۔ لسانی طور پر دیکھیں تو شاعر کا رویہ زبان کے عمود میں اترنے کا ہے، یعنی زبان میں معنی کیسے قائم ہوتے ہیں، اس نظام کو گرفت میں لے کر، اسے فنی طور پر استعمال کرنا۔ سادہ لفظوں میں زبان کی معنی خیزی کی صلاحیت کو ممکنہ حد تک بڑھانا۔ اس بنا پر نظم میں ایک سے، زیادہ معنی قائم ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک معنی تو یہ ہے کہ پہاڑ پورا جسم ہے، جس پر جلتے سورج کی دھوپ پڑ رہی ہے، پہاڑ کے اطراف میں پانی کے شوریدہ سرچشمے ہیں، جو دریاؤں سے جا ملتے ہیں۔ دریا میں جتنے زیادہ چشمے آن ملیں گے، دریا خوش ہوں گے، یعنی وہ بڑے دریا بنیں گے۔ دریاؤں کے مقابلے میں تتلیوں کو شوریدہ نہیں، ہموار ہوائیں اچھی لگتی ہیں۔ نظم کا پہلا معنی ایک طرح کا عارضی استحکام رکھتا ہے؛ وہ ایک حد تک مکمل ہے، مگر ذرا سا غور کرنے سے، اس میں کمی، خلا اور خالی جگہ کا احساس ہوتا ہے۔ کلاسیکی نظم میں محض منظر ہوتا ہے، منظر کم ہی استعارہ بنتا ہے، مگر جدید نظم میں شاید ہی کوئی منظر غیر استعاراتی ہو۔ جعفری کی نظم کا دوسرا معنی، پہلے معنی کی درزوں سے جھانکتا محسوس ہوتا ہے۔ دریا خود پرسکون ہوتے ہیں، مگر انھیں وحشی پانی اور پورے جسم (گلیشیر) اچھے لگتے ہیں۔ دنیا تضادات سے عبارت ہے۔ یہی تضاد دریا اور تتلی میں بھی ہے۔ یہ دنیا بہ یک وقت دریا کی بھی ہے، اور تتلی کی بھی! تتلی کی پسند مختلف ہے۔ ہموار ہواؤں ہی سے وہ اپنے دونوں پر پھیلا سکتی ہے، اور رنگ نمایاں کر سکتی ہے۔ دوسری طرف دریا کی پسند چوں کہ وحشی پانی ہے، اس لیے وہ بے رنگ رہتا ہے۔ نظم میں پورا جسم، جلتا سورج، دریا، وحشی پانی، تتلی سب استعاراتی مفہوم بھی رکھتے ہیں۔ جیسے جیسے ان کے استعاراتی معنی کھولتے جائیں، نئے معانی سامنے آتے جائیں گے۔

کلاسیکی اور جدید نظم کے زبان کی طرف مختلف رویے، دونوں کی مختلف حسیتوں کے سبب ہیں، اور وہ ان نظموں ہی میں ظاہر ہیں۔ سادہ لفظوں میں، کلاسیکی نظم کی حسیت عقلی ہے، جب کہ جدید نظم کی حسیت نفسی ولاشعوری ہے۔ کلاسیکی شاعر، باہر کی اشیا و واقعات کے ضمن میں آدمی کے شخصی و موضوعی احساس کو شامل نہیں کرتا، زیادہ سے زیادہ دیکھنے کے مخصوص تناظر کو ملحوظ رکھتا ہے، مگر جدید شاعر اپنے گہرے موضوعی احساس کے بغیر، کسی شے، منظر یا واقعے کا تصور نہیں کرتا۔ چوں کہ لاشعوری و موضوعی احساس غیر واضح، دبیز، متناقضانہ، پیچیدہ ہوتا ہے، جسے ہم اس کے کم ظاہر ہونے والے حصوں کی مدد سے پہچانتے ہیں۔ گویا وہ جتنا دکھائی دیتا ہے، اس سے زیادہ مخفی ہوتا ہے۔ جدید شاعر چوں کہ لاشعوری و نفسی دنیا کی اس صورتِ حال سے واقف ہوتا ہے، اس لیے اسے اپنے اظہار میں مسلسل ایک کمی، خسارے (Sense of loss) کا احساس ہوتا ہے۔ ویسے تو لاشعوری و نفسی دنیاؤں، اور ان کی پیچیدگیوں کا ادراک قدیم و کلاسیکی زمانوں کے انسان کو رہا ہے، مگر جدید عہد میں ایک طرف اس کی شدت میں بے پناہ اضافہ ہوا، دوسری طرف اس کے علم میں۔ یہ دوسرا سبب ہے، جدید نظم میں خالی جگہوں کے ظاہر ہونے کا۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدید نظم میں خالی جگہیں اور وقفے، خالی لسانی و اسلوبی مسئلہ نہیں ہیں، بلکہ لسانی و اسلوبی مسئلہ، نفسی و لاشعوری مسئلے سے جڑا ہوا ہے۔ اس حقیقت کو پیش نظر رکھے بغیر جدید نظم سمجھنا محال ہے۔

اب دیکھیے، نظم میں خالی جگہیں کیسے پیدا ہوتی ہیں، اور انھیں کیسے پر کیا جا سکتا ہے۔ پہلے مجید امجد کی نظم 'ایک شام' سے یہ تصویر دیکھیے۔ اس میں خالی جگہیں کم ہیں، مگر ہیں۔

ندی کے لرزتے ہوئے پانیوں پر

تھرکتی ہوئی شوخ کرنوں نے چنگاریاں گھول دی ہیں

تھکی دھوپ نے آ کے لہروں کی پھیلی ہوئی ننگی بانہوں پہ اپنی لٹیں کھول دی ہیں

یہ جوئے رواں ہے

کہ بہتے ہوئے پھول ہیں جن کی خوشبوئیں گیتوں کی سسکاریاں ہیں

یہ پگھلے ہوئے زرد تانبے کی چادر پہ الجھی ہوئی سلوٹیں ہیں

کہ زنجیرہائے رواں ہیں

یہ ایک شام کی تصویر ہے، جو نظم کے موقلم سے بنائی گئی ہے، اسی لیے یہ رئیلسٹ نہیں۔ ان مصرعوں میں خالی جگہیں، ندی کے منظر سے متعلق ان تمثالوں میں ہیں، جو متحرک ہیں۔ 'تھرکتی ہوئی شوخ کرنیں' کس کی

تمثال ابھارتی ہیں؟ لہروں کی پھیلی ہوئی ننگی بانہیں، اور تھکی دھوپ کی لٹیں کن تمثالوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں؟ بہتے ہوئے پھول کی خوشبو کس طرح گیت کی سسکاری ہوسکتی ہے؟ یہ سوالات ہی ہمارے تخیل کو اسی طرح انگیخت کرتے ہیں، جس طرح کوئی خالی جگہ۔ اگر ہم نظم کے ان مصرعوں کو پڑھتے ہوئے یہ سوچیں کہ تھرکتی ہوئی شوخ کرنیں کچھ حسیناؤں کے شوخ پن کی طرف اشارہ کرتی ہیں، جس سے ہماری حسیات میں انار سے پھوٹتے محسوس ہوتے ہیں؛ اور ننگی بانہوں پر لٹوں کے بکھرنے سے جو منظر ابھرتا ہے، وہ دل میں ایک میٹھی سی ٹیس ابھارتا ہے... تو ہم نے نظم کی خالی جگہوں کو اپنی آرزومندانہ خواہشوں سے بھرنے کی کوشش کی۔ نظم کی خالی جگہ کو بھرنے میں ہمیں عجلت سے کام نہیں لینا چاہیے۔ ہر خالی جگہ خاموشی بھی رکھتی ہے۔ پہلے ہمیں اس خاموشی کو سننا چاہیے۔ اس خاموشی کو کیسے سنا جائے؟ اس سوال کے جواب سے پہلے ملارمے کی ایک بات کا ذکر ضروری ہے، جس کا تعلق اس بحث سے ہے۔ ملارمے نے کہا ہے کہ نظم میں جس پھول کا ذکر ہوتا ہے، اس سے مراد معلوم دنیا کا پھول نہیں۔ شاعرانہ زبان ایسے پھول تخلیق کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، جو نا قابل نمائندہ ہے[1]۔ یعنی نظم میں ظاہر ہونے والا پھول نہ تو حقیقی دنیا کا پھول ہے، نہ پھول کا خیال ہے، اور نہ پھول کا افلاطونی عین ہے۔ یعنی وہ نظم سے پہلے حقیقی یا خیالی دنیا میں وجود ہی نہیں رکھتا؛ وہ نظم کے ساتھ ہی، کاغذ پر معرض وجود میں آتا ہے۔ ہم شاید ملارمے کی اس بات سے پوری طرح اتفاق نہ کرسکیں، اس لیے کہ شاعری میں پھول ایک سگنی فائر کے طور پر ہی ظاہر ہوگا، اور یہ سگنی فائر وہی ہوگا، جس سے ہم اپنی زبان میں پہلے ہی آشنائی رکھتے ہیں۔ شاعر نیا سگنی فائر خلق نہیں کرتا، نئے سگنی فائیڈ ضرور خلق کرتا ہے۔ سادہ زبان میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعر پھول کا لفظ تو روزمرہ کی زبان سے لیتا ہے، مگر اس کے نئے تلازمات و تصورات تخلیق کرتا ہے۔ ملارمے کی بات سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ شاعرانہ زبان غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کی حامل ہے؛ وہ لفظ کی داخلی دنیا کو یک سر تہ و بالا کرسکتی ہے؛ لفظ، باہر کی جس شے کی طرف اشارہ کرتا ہے، باہر کی کسی شے کا خیال ابھارتا ہے، یا کسی مثالی تصور کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے، ان سب کو شاعرانہ زبان موقوف کر ڈالتی ہے۔ لفظ کو اندر سے خالی کردیتی ہے؛ اسی خالی جگہ میں خاموشی ہوتی ہے۔ نظم پڑھنے کی تہذیب ہم سے یہ تقاضا کرتی ہے کہ ہم پہلے اس خاموشی کو سنیں۔ یعنی شاعرانہ لفظ کے باطن کے خلا کو محسوس کریں، اور خاموشی کو سنیں۔ یہ ایک گہری خاموشی ہوتی ہے۔ احمد جاوید کی (نثری) نظم کی یہ سطریں یہی بات باور کراتی ہیں:

خاموشی ہمیشہ سے اتنی ہی گہری ہے
جتنی کہ کینوس سے ماورا تصویر

خاموشی کا گہرا ہونا، اور تصویر کا کینوس سے ماورا ہونا، یہ دونوں باتیں ہمارے روزمرہ شعور کی گرفت

میں نہیں آتیں۔ نظم ہماری روزمرہ کی دیکھی بھالی، سامنے کی، آس پاس کی، یہاں وہاں کی مانوس دنیا کی ترجمانی نہیں کرتی۔ بلاشبہ ایسی شاعری موجود ہے جو روزمرہ کی دیکھی بھالی دنیا کو پیش کرتی ہے؛ اس وضع کی شاعری ہمارے پہلے سے موجود تجربات کی تصدیق کرتی ہے؛ ہمیں اس دنیا سے مزید قریب کردیتی ہے جو ہم مشینی انداز میں گزار رہے ہوتے ہیں، لیکن جدید نظم ہمیں ایک دوسری سمت لے جاتی ہے؛ یہ دوسری سمت نامانوسیت، اور ہیبت ناک حیرت کی ہے۔ مانوس شے میں کوئی حیرت نہیں ہوتی، لیکن اس نامانوس شے میں فراواں حیرت ہوتی ہے جو اچانک، غیر متوقع طور پر ہمارے سامنے آجائے۔ کینوس پر تصویر ایک مانوس شے ہے، مگر یہ اچانک انکشاف کہ کوئی تصویر کینوس کے بغیر بھی ہوسکتی ہے، ہمیں ہیبت کے احساس کے ساتھ حیرت زدہ کردیتا ہے۔ یہ بات بھی حیرت انگیز ہے کہ 'خاموشی ہمیشہ سے اتنی ہی گہری ہے / جتنی کہ کینوس سے ماورا تصویر'۔ ذرا سی توجہ سے، اچانک تصویر اور خاموشی میں ایک تعلق منکشف ہوتا ہے؛ اس تعلق کی ایک رمز تو یہ ہے کہ تصویر خاموش ہوتی ہے؛ دوسری رمز یہ ہے کہ جب تصویر، کینوس سے ماورا ہوجائے تو اس کی خاموشی میں گہرائی پیدا ہوجاتی ہے۔ کینوس کی تصویر کی خاموشی کو سب سن سکتے ہیں، مگر کینوس سے ماورا تصویر کی خاموشی کو ہم صرف نظم ہی میں سن سکتے ہیں۔ یعنی اس گہرے ارتکاز کے ذریعے، جسے روح کی عبادت کہا گیا ہے، اور جس کا تقاضا نظم کرتی ہے۔

کینوس سے ماورا ہونے کا ایک مطلب، کینوس پر منحصر ہونے کی حالت سے آزاد ہونا بھی ہے۔ جب تک تصویر کینوس پر ہے، وہ حد میں مقید ہے؛ تصویر اور نظم آرٹ ہیں؛ آرٹ میں یہ خلقی خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ حد کو عبور کرنا چاہتا ہے۔ نیز کینوس ایک مادی وجود ہے؛ مادی وجود مسلسل تبدیلی کی زد پر رہتا ہے، بالآخر فنا ہوجاتا ہے۔ چناں چہ تصویر جب کینوس سے آزاد ہوتی ہے تو وہ تبدیلی و فنا سے آزاد ہوجاتی ہے۔ آواز بھی ایک مادی وجود ہے، خاموشی آواز کے مادی وجود سے آزاد ہونے کی حالت ہے۔ کمال کی بات یہ ہے کہ شاعری میں خاموشی لفظوں ہی کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے۔ گویا نظم کی خاموشی، لفظ ہی میں موجود ہے؛ جس طرح مورت، پتھر میں موجود ہوتی ہے؛ ایک ماہر فنکار فاضل پتھر کو ہٹا کر، پتھر ہی کے اندر سے مورت دریافت کرتا ہے۔ شاعر لفظ سے فاضل مواد کو الگ کرکے، خاموشی برآمد کرتا ہے۔ نظم خاموشی کے ذریعے، لفظ کی حد سے آگے نکلنا چاہتی ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں مجید امجد کے ان مصرعوں کو دوبارہ پڑھیے:

یہ جوئے رواں ہے
کہ بہتے ہوئے پھول ہیں جن کی خوشبوئیں گیتوں کی سسکاریاں ہیں

یہ پگھلے ہوئے زرد تانبے کی چادر پہ الجھی ہوئی سلوٹیں ہیں
کہ زنجیر ہائے رواں ہیں

کرنوں کی چنگاری سے بننے والے، ندی کی سطح پر بہنے والے پھول، وہ پھول نہیں جو باغ میں ہوتے ہیں، کسی گلدستے میں ہوتے ہیں، کسی کی کلائی میں ہوتے ہیں، کسی مزار پر ہوتے ہیں، یا کسی ہار میں پروئے ہوتے ہیں۔ 'بہتے ہوئے پھولوں' میں مذکورہ تمام پھول منہا ہوگئے ہیں؛ غائب ہوگئے ہیں؛ ایک خاموشی پیدا ہوگئی ہے۔ ان کے غیاب اور خاموشی ہی میں 'بہتے ہوئے پھول' تخلیق ہوئے ہیں۔ یہ نئے پھول ہیں، نظم کے پھول ہیں، شاعری کے پھول ہیں؛ باہر کی دنیا سے الگ، ماورا، اور ایک نئی تخیلی دنیا تشکیل کرتے ہوئے۔ اسی لیے ان کی خوشبوئیں گیتوں کی سسکاریاں ہیں۔ شاعرانہ زبان کی مملکت ہی میں خوشبو، سسکاری بن سکتی ہے۔ جب تک ہم شاعرانہ زبان کے آگے سرِ تسلیم خم نہیں کرتے، ہم خوشبو کی سسکاری کو نہیں سن سکتے؛ جس طرح لاشعور میں ایک شے سے وابستہ جذبات قطعی غیر متوقع شے سے وابستہ ہوجاتے ہیں یعنی تبادل (Displacement) ہوتا ہے، اسی طرح اور شاید اسی وجہ سے جدید نظم میں شامہ کی حس کا تبادل سامعہ کی حس سے ہوجاتا ہے، اور جدید نظم میں یہ تبادل ہمیں بیش از بیش ملتا ہے (خوشبو کی آواز سنی رغنچہ لب کے کھلتے ہی: ثروت حسین)۔ جدید شاعر لفظوں میں نئی نئی رعایتیں پیدا کرتا ہے: شام کے وقت ندی کے چلتے پانی کی سطح پر پڑنے والی زرد شعاؤں سے پھول بنتے ٹوٹتے محسوس ہوتے ہیں؛ چوں کہ پھول ہیں، اس لیے ان کی خوشبو بھی ہوگی؛ چوں کہ ندی کی سطح پر لرزتے پھول ہیں، ایک گیت جیسا آہنگ ہے ان کی لرزش میں، اس لیے ان کی خوشبو، گیت کی سسکاری ہے۔ نیز بہتا ہوا پھول، ندی کے رخسار کا آنسو ہوسکتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ مفہوم بھی عارضی استحکام رکھتا ہے۔ چناں چہ اگلی سطر میں ایک اور امکان کی طرف اشارہ ہے کہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ شام کے وقت جوئے رواں، شفق کی چھوٹ پڑنے سے ایک پگھلے ہوئے تانبے کی سطح پر سلوٹوں سے عبارت ہو، یا چنگاریوں کی ایک رواں زنجیر بھی ہوسکتی ہے۔ نظم میں بغیر خالی جگہ کے، یہ معنیاتی امکانات نہیں پیدا ہوسکتے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو (جدید) نظم انسان کی خاص ایجاد ہے، اور قوتِ ایجاد کا انوکھا مظاہرہ! افضال احمد سید کی (نثری) نظم کی یہ سطریں کچھ اسی قسم کی بات کہتی ہیں:

کاغذ مراکشیوں نے ایجاد کیا
حروف فونیشیوں نے
شاعری میں نے ایجاد کی

نظم میں خالی جگہ کئی طریقوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ نظم کے لفظوں، مصرعوں کے بیچ بھی خالی جگہ ہوتی ہے، اور نظم کے بندوں کے درمیان بھی۔ ایک مصرع، خیال کی ایک لرزش، ایک تمثال، احساس کی ایک کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ ایک بند یا سٹینزا ایک خیال اور ایک احساس کو پیش کرتا ہے۔ ایک خیال کی لرزش کو پوری طرح باور کرانے، ایک تمثال کو پوری طرح معرض ادراک میں لانے، اور ایک احساس کی کیفیت کو پورے طور پر محسوس کرانے کے لیے، ایک مصرعے اور دوسرے مصرعے کے بیچ خالی جگہ 'پیدا' کی جاتی ہے۔ اس خالی جگہ میں ایک نوع کا بسرام ہوتا ہے۔ یہ خالی جگہ قاری پر زور دیتی ہے کہ جست نہ لگائی جائے؛ ٹھہر کر، آگے بڑھا جائے۔ مجید امجد کی نظم 'ہیولیٰ' کے یہ حصے دیکھیے:

برگ و بر، بام و در پر، برف.... برف....
ایک نگری، برف.... برف....

زرد سورج، سیم گوں میداں، رپہلی سیڑھیاں
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے.... چتر.... چتر....
سیڑھیوں پر سوقمر قوس آئنوں کی اوٹ.... اوٹ....
منتظر نظروں کی دنیا عکس.... عکس....

مجید امجد نے یہاں خاموشی پیدا کرنے کے لیے رموزِ اوقاف سے بھی کام لیا ہے۔ یہ مصرعے تقاضا کرتے ہیں کہ ان کے معانی تک چھلانگ لگانے سے پہلے، ہر لفظ اور اس سے رونما ہونے والی تمثال کو پوری طرح اپنی متخیلہ میں روشن کیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کے معنی کو بادام کے مغز کی طرح نہ سمجھا جائے، جس تک رسائی کے لیے چھلکے پر ضرب لگانی ضروری ہوتی ہے، بلکہ معنی کو ایک پھول سمجھا جائے، جس کا رنگ اور خوشبو بہ یک وقت ہماری حسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ کچھ نظمیں صرف ہماری یادداشت کو تحریک دیتی ہیں؛ کچھ بھولی بسری یادوں، کچھ زمانے کی گرد میں محو ہوجانے والے منظروں کی یاد تازہ کرتی ہیں، لیکن جدید نظم زیادہ تر ہماری متخیلہ سے مخاطب ہوتی ہے؛ یعنی ہماری قوتِ اختراع کو تحریک دیتی ہے۔ ہمیں ایک منفعل قاری کے بجائے، ایک فعال قاری کے منصب پر فائز کرتی ہے۔ منفعل قاری محض وصول کنندہ ہوتا ہے، یعنی وہ شاعری کا بنا بنایا معنی، اپنی طرف سے کسی آمیزش کے بغیر وصول کرتا ہے؛ ایسا قاری کسی آئیڈیالوجی کے نفاذ کا سب سے مؤثر ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ (یہی وجہ ہے کہ جو ریاستیں اپنی آئیڈیالوجی کا نفاذ چاہتی ہیں، وہ ادب سمیت تمام متون کے مطالعے کے لیے غیر شراکت پسندانہ یا منفعل قرأت کی حوصلہ افزائی کرتی ہیں) جب کہ

فعال قاری تحریک یا انسپریشن ضرور حاصل کرتا ہے، مگر وہ کوئی ڈھلا ڈھلایا معنی وصول نہیں کرتا؛ بلکہ معنی کی تعمیر میں خود حصہ لیتا ہے۔ اگر انسان یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ وہ خدا کے عملِ تخلیق میں معاون ہے تو پھر اسے ایسی شاعری کی از حد ضرورت ہے، جس میں عدم تکمیل کا احساس ہو، تاکہ اسے مکمل کرنے میں وہ حصہ لے سکے۔ دوسری طرف عدم تکمیل کا احساس، ہمیں اپنی ہستی کے ایک گہرے راز سے متعارف کرواتا ہے: یہ کہ ہمیں ہر لمحہ کچھ نیا تخلیق کرنے کی مسلسل ضرورت ہے، اگر ہم ایسا نہیں کرتے تو ہم اپنی ہی ہستی کے ایک بنیادی اصول کے خلاف چلتے ہیں، اور موت کو دعوت دیتے ہیں۔ جو آرٹ ہمیں اپنے عملِ تخلیق میں شامل کرتا ہے، ہماری متخیلہ میں ایک نور کی سی بارش کرتا ہے، اور ہم اس کی مدد سے آرٹ کی خالی جگہوں کو پُر کرتے ہیں....وہ آرٹ ہماری ہستی کے بنیادی مطالبے کو پورا کرتا ہے۔ ثروت حسین کی (نثری) نظم 'ایک نظم کہیں سے بھی شروع ہوسکتی ہے' کی یہ دو سطریں یہی بات کہتی ہیں:

ایک پہیہ ہے جو بنانے والے سے ادھورا رہ گیا ہے
اسے ایک نظم مکمل کر سکتی ہے

مجید امجد کی نظم 'ہیولیٰ' کے مندرجہ بالا اقتباس میں وقفہ اور خط کی علامتیں ہمیں رکنے کی تاکید کرتی محسوس ہوتی ہیں۔ ہر مصرعے میں فاصلہ ہے، یعنی خاموشی ہے، اور پھر پہلے دو مصرعوں کے بعد ایک مصرعے کی خاموشی ہے۔ تیسرا مصرع غائب ہے۔ یہ نظم جس صفحے پہ درج ہے، وہ نظم کی مملکت ہے؛ اس مملکت میں یہ ایک مصرع کی خالی جگہ دہشت انگیز نہیں، احساس انگیز ہے۔ ایک نگری ہے جو برف برف ہے۔ برف کی نگری کو، اس کی ٹھنڈک کو، اس کی سفیدی کو، اس کے موت کی مانند ٹھہراؤ کو محسوس کرنے کے لیے، نظم میں خاموشی کا ایک وقفہ ہے۔ نیز برف کی تہوں میں نگری چھپ گئی ہے؛ چناں چہ برف ایک سامنے کی حقیقت ہے، اور نگری ایک خیال بن گئی ہے۔ حقیقت نے خیال کو ڈھانپ لیا ہے۔ ایک حسی تجربے نے ایک ذہنی شے یعنی خیال پر اجارہ داری حاصل کرلی ہے۔ گویا خیال خاموش ہوگیا ہے؛ مگر ہم جانتے ہیں کہ ہر خاموشی سے ایک آواز جنم لیتی ہے، یا ہر خاموشی کے بعد کوئی آواز، دھم سے پیدا ہوتی ہے، اور کبھی کبھی خاموشی خود بولنے لگتی ہے۔ چناں چہ اگلے بند میں نئے مناظر کا بولتا ہوا سلسلہ طلوع ہوتا ہے۔ برف کی اس نگری کی طرف جانے والی سیڑھیوں پر شام کے زرد سورج کی کرنیں پڑتی ہیں، چہرے، آئنے، عکس روشن ہوتے ہیں؛ اِس دنیا کے چہرے اور اُس دنیا کے عکس۔ ایک خواب جیسا منظر۔ خاموش منظر۔ خاموشی کی معنی خیزی سے لبریز منظر۔ ایک نئی، تخیلی دنیا کا منظر۔ ہمیں ایک نامانوس، حیرت زا دنیا میں لے جانے والا منظر۔ یہ منظر ہماری متخیلہ میں تخلیق ہوتا ہے؛ اس لیے یہ کوئی عمومی منظر نہیں۔ ایک نیا، ہر شخص کا ایک اپنا منظر ہے۔ ہر شخص کی روح میں نئی آوازوں کو جگانے والا

منظر۔ اسی نظم کا یہ حصہ کچھ یہی کہانی کہتا ہے۔

ساز جاگے، پھول برسے، اک نوا
اک صدا، جیسے سلگتی چاہتوں کے دیس سے آتی صدا
اک صدا، جیسے زمانوں کے اندھیروں میں صدا دیتی وفاؤں کی صدا
(اک صدا، جیسے مرے دل کی صدا!)

نظم آدمی کے دل کی ان صداؤں کو نئی زندگی دینے کی صلاحیت رکھتی ہے، جو وقت کی تیز طوفانی ہواؤں سے بجھ جایا کرتی ہیں۔ دل کی بجھی ہوئی صدائیں جب بیدار ہوتی ہیں، یا روح میں ٹھہری ہوئی خاموشیوں کو جب زبان ملتی ہے تو یہ ایک انوکھا، حیرت زا واقعہ ہوتا ہے۔ یہ واقعہ ہی نظم ہے۔ لہٰذا کبھی کبھی نظم ایک زندہ وجود بن جاتی ہے، جس سے شاعر باقاعدہ کلام کرسکتا ہے، اور اپنی محدود دنیا سے باہر کسی اور دنیا کی حیرت سے فیض یاب ہوتا ہے۔ بالکل ایسے ہی، جیسے کسی ماورائے حس تجربے میں آدمی کسی نادیدہ ہستی سے کلام کرتا ہے۔

رات، بجھتی شمع، نیندوں کا غبار
برف کی زنجیر میں جکڑے ہوئے جھونکوں کی بزم
میں کہاں تھا، کچھ بتا اے دل کی لو پر ناچتی ناگفتہ نظم!

نظم کی سطروں میں مضمر خاموشیوں کو محسوس کرنے کے لیے منیر نیازی کی نظم 'دشمنوں کے درمیان شام' دیکھیے:

پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب
آسماں پہ رنگ دیکھو ہوگیا کیسا غضب
کھیت ہیں اور ان میں اک روپوش سے دشمن کا شک
سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گرمہک
اک طرف دیوار و در اور جلتی بجھتی بتیاں
اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسماں

اس نظم کا ہر مصرع ہمیں سرگوشی میں یہ کہتا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی قرأت سہج سہج کی جائے۔ صرف اس لیے نہیں کہ ہر مصرع ایک الگ منظر کو پیش کرتا ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ ہر مصرع ایک کائناتِ اصغر

ہے۔اس کائنات کے اسرار کو محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں کچھ دیر قیام کیا جائے۔اس کی اپنی مخصوص زبان کو سنا، سمجھا جائے۔ ہر سطر میں کچھ لفظ ابہام کے حامل ہیں، یا حذف ہیں۔ابہام کے اندر خاموشی بھی ہے اور خالی جگہیں بھی۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جہاں خاموشی اور خالی جگہیں ہوں گی، وہاں ابہام بھی ہوگا۔ ابہام صرف مشکل لفظوں، پیچیدہ استعاروں، کثیر جہتی تمثالوں میں نہیں ہوتا، وہ عام، سادہ، روزمرہ کے لفظوں سے بھی پیدا ہوتا ہے، اگر انھیں نئے انداز میں استعمال کیا جائے۔ مثلاً اس نظم کی پہلی سطر کو دیکھتے ہیں۔ بہ ظاہر یہ عام سی سطر ہے (یوں تو پوری نظم بھی دیہات کی شام کے ایک عام سے منظر پر مشتمل ہے)۔ پہلے مصرعے میں 'دیکھو' میں ابہام موجود ہے۔ اگر ہم اس مصرعے کو یوں پڑھیں: 'پھیلتی ہے شام، دیکھو! ڈوبتا ہے دن عجب' تو محسوس ہوگا کہ مصرعے میں دو منظروں کا ذکر ہے: پھیلتی شام کا منظر اور ڈوبتے دن کا منظر۔ پھیلنے اور ڈوبنے میں جو فرق ہے، وہ نظم کے اس مصرعے میں انوکھے طریقے سے ظاہر ہو رہا ہے۔ شام پھیلتی ہے، زمین وافق پر ظہور کرتی ہے، اور دن ڈوب جاتا ہے، غائب ہو جاتا ہے۔'دیکھو' میں ابہام یہ ہے کہ اگر ہم اسے پھیلتی شام کے ساتھ پڑھیں تو توجہ شام کے پھیلنے اور ظہور کرنے پر رہے گی، اور دن کا ڈوبنا ایک غیر اہم سا واقعہ بن جائے گا، لیکن اگر ہم 'دیکھو' کو 'ڈوبتا ہے دن عجب' کے ساتھ پڑھیں تو توجہ کا مرکز دن کا ڈوبنا ہوگا۔ شاعر نے اس ابہام کی مدد سے اپنے قاری کو یہ اختیار دیا ہے کہ وہ چاہے تو ایک نئے منظر کے ظہور پر توجہ رکھے، اور چاہے تو ایک ڈوبتے منظر پر۔ اس نظم کے ضمن میں ایک قاری کے طور پر ہمارا اختیار، ہمارے اس عمومی اختیار کی مثل ہے، جس کی مدد سے ہم اپنی ہستی کی دو بڑی حقیقتوں: زندگی و موت میں سے کسی ایک پر توجہ کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے کے آخری لفظ 'عجب' کے ساتھ خالی جگہ ممکن ہے، یعنی کچھ لفظ حذف سمجھے جاسکتے ہیں۔ دن عجب (طریقے سے) ڈوبتا ہے۔ جب شام طلوع ہو رہی ہوتی ہے تو دن کا ڈوبنا، روشنی کا غائب ہونا، ایک عجب واقعہ، ایک عجب سانحہ ہوتا ہے۔ یعنی خود دن عجب نہیں جو ڈوب رہا ہے، بلکہ وہ عجب طرح سے ڈوب رہا ہے۔ ہم جو روشنی کے جویا رہتے ہیں، ہمیں روشنی کا ڈوبنا ایک عجب سانحہ محسوس ہوتا ہے۔ دن کو عجب طرح سے ڈوبتا محسوس کرنا، موت سے ہمارے تعلق کی کچھ رمزوں کی گرہ کشائی کرتا ہے۔ دیکھیے، کس طرح نظم کی پہلی سطر میں مضمر خاموشی پوری نظم کے معنی پر محیط ہو گئی ہے۔ شام، دن کی موت کا آغاز ہے۔ نظم کا خاتمہ موت جیسے آسماں کے ذکر پر ہو رہا ہے۔

نظم میں گندم کے کھیت میں سانپ کی سرسراہٹ کا ذکر اساطیری مفہوم کا حامل ہے، جس سے نظم میں ابہام پیدا ہوا ہے۔ جنت سے آدم وحوا کے نکلنے میں دانۂ گندم اور سانپ دونوں کا ذکر ملتا ہے۔ کتاب پیدائش میں سانپ حوا کو باغ کے بیچ پھل کھانے کی ترغیب دیتا ہے۔ بعض یہودی روایات کے مطابق وہ سیب

تھا، اور بعض کے مطابق گندم۔ قرآن پاک میں بھی اس پھل کا نام نہیں لیا گیا، جسے کھانے سے آدم وحوا جنت بدر ہوئے۔ اکثر نے اس پھل کا استعاراتی مفہوم لیا ہے، اور کہا ہے کہ یہ پھل علم کا تھا، اور خیر وشر میں فرق کرنے کا تھا۔ منیر نیازی کی نظم میں سانپ کی سرسراہٹ اسی اساطیری واقعے کی یاد دلاتی ہے، جب سانپ حوا سے کہتا ہے کہ اگر تم نے باغ کے بیچ کا پھل کھا لیا تو تم بھی خدا کی طرح خیر وشر میں فرق کرنے لگو گے۔ پہلے حوا بعد میں آدم دونوں سانپ کے کہنے پر وہ پھل کھاتے ہیں۔ گندم کی مہک کو وحشی گر کہنے کا اس کے سوا کیا مفہوم ہے کہ سانپ کی سرسراہٹ، ایک بار پھر گندم کے پھل کی آرزو کرنے کی تحریک دے رہی ہے۔ نفسیات میں سانپ جنس کی علامت ہے، بعض بائبلی مفسرین آدم وحوا کے پھل کھانے کو دراصل جنسی عمل سے تعبیر کرتے ہیں، جس کے بعد انھیں اچانک ننگے ہونے کا احساس ہوا، اور انھوں نے پتوں سے اپنے بدن ڈھانپے۔ ایک طرف ممنوعہ پھل کی ترغیب ہے کہ ختم نہیں ہوتی، مگر دوسری طرف محتسبوں کے دیوار و در ہیں، اور سر پر کھڑا موت جیسا آسماں، جہاں سے بلائیں ہی نازل ہوتی ہیں۔ دیکھیے کس طرح ایک عام سا منظر خاص معانی کا حامل ہو گیا ہے! صبح شام کے مناظر کس طرح ہمیں اپنے وجود اور ہستی کی رمزوں سے آشنا کرتے ہیں، اس کا بیان کئی شاعروں نے کیا ہے۔ جوش کا شعر ہے:

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوتِ حق کے لیے
اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

بعض نظموں میں شاعر خالی جگہ کو باقاعدہ بھرنے کی کوشش کرتا ہے۔ غزل کے دو مصرعوں میں بھی خالی جگہ ہوتی ہے۔ غزل کے شعر کے حسن کا انحصار بڑی حد تک اس بات پر ہوتا ہے کہ یہ خالی جگہ کس فنی سلیقے سے پیدا کی جاتی ہے؛ یعنی کس طور پہلے مصرعے کے اختتام اور دوسرے مصرعے کے آغاز کے بیچ ایک وقفہ پیدا کیا جاتا ہے۔ حقیقتاً یہ وقفہ ہی غزل کو نثر سے جدا کرتا ہے۔ غزل کے مقابلے میں نظم میں وقفے زیادہ ہوتے ہیں۔ مگر کچھ شاعر نظم کے ان وقفوں کو ختم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش عام طور پر ان نظموں میں ہوتی ہے، جن میں کسی ایک مرکزی خیال کو زوردار انداز میں پیش کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ایسی نظموں میں مختلف لفظیات اور استعاروں کی مدد سے کسی ایک نکتے کو روشن کرنا مطلوب ہوتا ہے۔ مثلاً راشد کی نظم 'میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو' کا یہ بند دیکھیے:

میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو
نارسا ہاتھ کی نمنا کی ہے

ایک ہی چیخ ہے فرقت کے بیابانوں میں
ایک ہی طول الم ناکی ہے
ایک ہی روح جو بے حال ہے زندانوں میں
ایک ہی قید تمنا کی ہے

'ایک ہی' کی تکرار سے نظم کے مصرعوں کے بیچ جو خاموشی پیدا ہوسکتی تھی، اس کا امکان ختم کیا گیا ہے۔

یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ نظم جس نئی دنیا، جس خالی جگہ، جس خاموشی کی تخلیق کرتی ہے، اس کا جواز کیا ہے؟ شاید یہ سب سے مشکل سوال ہے، جسے نظم کی تفہیم کے سلسلے میں اٹھایا جاسکتا ہے۔ خاموشی کی تعبیر بھی ایک مشکل کام ہے، مگر خاموشی کے جواز کی تلاش مشکل ترین کام ہے۔ اگر جواز کسی مرکز یا اصل بمعنی Origin تک پہنچنے کا نام ہے تو خاموشی اور خالی جگہ کی اصل تلاش کرنا آسان نہیں۔ بہ ہر کیف، ایک ممکنہ جواز یہ ہوسکتا ہے: وہ احساس، وہ جذبہ، جسے نظم پیش کرنا چاہتی ہے (اس پر کچھ گفتگو گزشتہ صفحات میں بھی کی جاچکی ہے)۔ ملارمے کے لفظوں میں شاعری جس پھول کو تخلیق کرتی ہے، وہ ایک نئے احساس کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی نظم ہمارے موجود احساسات کی تصدیق کرتی ہے، نہ انھیں استحکام دیتی ہے، بلکہ نئے احساسات پیش کرتی ہے۔ نظم کا شاعر ایک غزل گو کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

نظم کا شاعر نظم کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ صرف انھی باتوں کو پیش کرتی ہے جو سننے والوں کے دل میں پہلے سے موجود ہوتی ہیں۔ بلاشبہ کچھ مقبول شاعر اس وضع کی نظمیں لکھتے ہیں جنھیں سن کر سامعین کہہ سکتے ہیں کہ ہاں یہ سب تو ہمارے دل میں بھی موجود تھا، پر ہمیں لفظ نہیں مل رہے تھے۔ ان شاعروں کی مقبولیت کا راز بھی اسی میں ہوتا ہے (ان سے ہمیں یہاں سروکار بھی نہیں)، مگر نظم کے حقیقی شاعر نظم کے بارے میں کچھ اس طرح سوچتے ہیں:

اسے اندھیرے میں گایا جاسکتا ہے
تہواروں کی دھوپ میں سکھایا جاسکتا ہے
تم اسے دیکھ سکتی ہو
خالی برتنوں خالی قبضوں اور خالی گھواروں میں

تم اسے سن سکتی ہو
ہاتھ گاڑیوں اور جنازوں کے ساتھ چلتے ہوئے

نظم اندھیرے میں اندھیرے کے بارے میں گا سکتی ہے۔ یہ ایک غیر مقبول رویہ ہے۔ مقبول رویہ یہ ہے کہ اندھیرے میں روشنی کے بارے میں گایا جائے۔ جدید ادب کی روح ہی یہ ہے کہ اندھیرے میں اندھیرے کے بارے میں گایا جائے، تا کہ اندھیرے کا سامنا کیا جائے؛ اندھیرے کی روح میں اترا جائے، اس کی خاموشی کو، اس کی خاموشی میں برپا محشر کو سنا جائے۔ خاموشی کے محشر کا سامنا کرنے کے لیے، اپنے اندر جرأت اور وقار کے احساسات پیدا کیے جائیں۔ خالی برتن (بھوک)، خالی گھورائے (ماؤں کی اجڑی گودیں)، ہاتھ گاڑیاں (غربت)، جنازے (موت) کے ساتھ نظم کا ہونا، اندھیرے کے گیت گانا ہے۔ لہٰذا نظم جن احساسات کو پیش کرتی ہے، وہ غیر متوقع واقعات، مظاہر اور اشیا سے متعلق ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نظم کے محسوسات مخصوص نہیں ہوتے۔ نئے ہونے کا مطلب ہی مخصوص نہ ہونا ہے۔

پرانے اور نئے احساس میں کیا فرق ہے؟ پرانا احساس، کسی ایک شے سے ایک خاص طرح کی مستقل وابستگی کا نام ہے؛ وقت کے ساتھ شے اور احساس 'ایک' ہوجاتے ہیں، یعنی خود احساس، شے میں بدل جاتا ہے، یعنی شے کی طرح ٹھوس ہوجاتا ہے؛ شئیت، احساسیت پر غالب آجاتی ہے۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ 'شے اور احساس کے ایک ہونے' کا میدان ہی کسی کلچر میں علامتوں کی تخلیق کا میدان ثابت ہوتا ہے۔ کلچر کی علامتیں زیادہ تر زبان میں ظاہر ہوتی ہیں۔ کلچر کی رسوم دراصل احساس پر شے کا غلبہ ختم کرنے، اور احساس کو اس کی اوّلین شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی کوشش ہوتی ہیں۔ نظم، کلچر کی رسم کا مرتبہ حاصل نہیں کرسکتی۔ البتہ ثقافتی رسم کا متبادل ہوسکتی ہے؛ یعنی وہ احساس کو شے کے غلبے سے آزاد کرانے کی کوشش، اسی ارتکاز اور اخلاص کے ساتھ، کرسکتی ہے، جو کسی مذہبی رسم سے مخصوص ہے۔ شاید اسی لیے بعض نقادوں نے نظم کو مذہب کا متبادل قرار دیا تھا۔ لیکن جدید نظم ثقافتی رسم کا متبادل بننے سے آگے جاتی ہے۔ وہ نئی اشیا کے ساتھ، نئے احساسات کی تخلیق کرتی ہے۔ نیا احساس، نئی اشیا سے تعلق استوار کرنے کے متعدد امکانات میں سے کسی ایک امکان کو بروئے کار لانے کا نام ہے۔

احساس، موضوعیت ہے، اور نیا احساس نئی موضوعیت ہے۔ جدید نظم پڑھتے ہوئے جو بات زیادہ پریشان کرتی ہے، وہ یہی موضوعیت ہے۔ یہاں موضوعیت کی گہری فلسفیانہ توجیہات میں گرفتار ہوئے بغیر ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوعیت، کسی شے کو اس انفرادی احساس سے پہچاننے، اس کی قدر و معنویت محسوس کرنے کا نام ہے، جو ایک خاص لمحے میں، خاص تناظر میں ہم پر طاری ہوتا ہے۔ موضوعیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ

کسی شے، واقعے، مظہر وغیرہ کی افادیت 'باہر' کی دنیا میں طے نہیں ہوتی، بلکہ 'اندر' طے ہوتی ہے۔ 'باہر' اوامر، آئیڈیالوجی، ڈسکورس، بیانیے ہیں، جب کہ 'اندر' ہر شے پر سوالات قائم کرنے کی آزادی ہے۔ جدید نظم کی موضوعیت، ایک داخلی تاریک دنیا نہیں، 'باہر' کے سلسلے میں خاص سوال اٹھانے، خاص مؤقف اختیار کرنے کی آزادانہ دنیا ہے۔ جدید نظم کی موضوعیت، دنیا سے کٹنے سے عبارت نہیں، بلکہ دنیا کے سلسلے میں خاص طرح کا مؤقف اختیار کرنے سے عبارت ہے، جو غیر مقبول، مبارزت طلب بھی ہوسکتا ہے۔ کسی شے سے متعلق نیا احساس، اس شے سے متعلق نیا مؤقف بھی ہے (یوں بھی جدید نظم اشیا و واقعات سے زیادہ خیالات سے نئے جذبات وابستہ کرتی ہے، اور یہ بات اس کے کم سمجھے جانے کا ایک اور سبب ہے۔ عام لوگ شے اور واقعے سے دل چسپی رکھتے ہیں، خیال سے نہیں، اور نئے خیال سے دل چسپی رکھنے والے تو اور بھی کم ہیں)۔ چناں چہ اوّل درجے کی ہر جدید نظم میں ہمیں نئی موضوعیت یعنی نئے احساسات تخلیق کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ نیا احساس سادہ بھی ہوسکتا ہے، اور پیچیدہ بھی۔ مثلاً فیض کی نظم 'شام' کے ان مصرعوں میں نئی موضوعیت، یعنی نیا، پیچیدہ احساس ملتا ہے:

اس طرح ہے کہ ہراک پیڑ کوئی مندر ہے
کوئی اجڑا ہوا، بے نور پرانا مندر

پیڑ کے لیے مندر کا استعارہ نیا ہی نہیں، حیران کن، اور پیچیدہ بھی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ استعارہ، جذبے کی پیداوار ہے۔ اگر جذبہ پیچیدہ ہوگا تو استعارہ بھی پیچیدہ ہوگا۔ تمام پیچیدہ استعاروں میں خاموشی اور خالی جگہیں ہوتی ہیں۔ پیڑ کے لیے، مندر کے بہ ظاہر ناقابل یقین استعارے میں بھی خاموشی اور خالی جگہیں ہیں۔ مثلاً بہ ظاہر پیڑ اور مندر میں سوائے بے نور ہونے کے کوئی مماثلت نہیں، مگر صرف ظاہری، یک سطحی مماثلت سے کوئی اہم استعارہ وجود میں نہیں آتا۔ گویا باقی مماثلتیں اس خاموشی اور خالی جگہ میں موجود ہیں، جو فوراً گرفت میں نہیں آتیں۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ پیڑ کو مندر کہا ہے، مسجد، گرجا یا صومعہ نہیں کہا؟ کیا اس لیے کہ پیڑ اور مندر دونوں ہندی الاصل ہیں؟ یا اس لیے کہ مندر اکثر دور دراز، بلند مقامات پر ہوتے ہیں، اس لیے ان کے اجڑے ہونے اور بغیر دیے کے ہونے کا امکان زیادہ ہوتا ہے؟ یہ مندر اس وقت اجڑتے ہیں، جب ان کی طرف یاتری جانا بند کردیتے ہیں۔ پیڑ کے یاتری پرندے ہیں۔ شام کو پیڑوں پر پرندے جمع ہوتے ہیں، مگر جس خاص شام کا ذکر فیض صاحب کررہے ہیں، شاید اس شام پیڑوں پر پرندے نہیں تھے۔ پیڑ پتوں اور شاخوں سے خالی ہوں گے، اس لیے پرندوں نے آنا بند کردیا ہوگا، یا پیڑوں پر شاخیں تو ہوں گی مگر پرندے نہ ہوں۔ پیڑ کی ویرانی اور مندر کے اجاڑ پن میں گہری مماثلت ہے۔ ہماری نظر میں نیا استعارہ، دنیا سے متعلق نیا

مؤقف ہوتا ہے۔ پیڑ کے لیے بے نور پرانے مندر کا استعارہ، پیڑ سے متعلق نئے احساس اور نئے مؤقف کو پیش کرتا ہے۔ یہ نیا احساس اور مؤقف بیگانگی کا ہے۔ پرندے پیڑوں سے، اور یاتری مندروں سے 'غائب' ہیں۔ ان کا 'نہ ہونا' ہی پیڑوں اور مندر کے اجڑنے کے احساس میں شدت پیدا کررہا ہے۔ یہ بات نظم کے اگلے حصے میں بھی نمایاں ہورہی ہے، جس میں آسماں کو پروہت کہا گیا ہے، جو راکھ ملے اور سیندور لگائے چپ چاپ بیٹھا ہے۔ یعنی مندر سے بیگانہ۔

نئی موضوعیت، نیا مؤقف، نیا احساس، نئی معنویت ہے، جب کہ نئی موضوعیت کی آخری حد خالص موضوعیت ہے۔ یعنی ایک مکمل خاموشی کی جمالیات۔ یہاں ہمیں اختر حسین جعفری کی نظم 'ریت صحرا نہیں' یاد آرہی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے نظم پڑھیے۔

ریت صحرا نہیں، ریت دریا نہیں
ریت بس ریت ہے
میں فقط میں ہوں اور میری تصویر پر جو ہے مذکور
پہچان میری نہیں
مجھ میں کتنا ازل
مجھ میں کتنا ابد، کتنی تاریخ ہے

میں نہیں جانتا
ایسے دن رات کو دل نہیں مانتا، پور پر جن کی گنتی ٹھہرتی نہیں
آج بس آج ہے
کل سحر تک یہی آج تاراج ہے

نظم یہ باور کرانا چاہتی ہے کہ ریت کی پہچان نہ تو صحرا سے ہے، نہ دریا سے۔ ریت کی پہچان، خود ریت ہے، یعنی ریت اپنی شناخت کے لیے ریت ہی کی طرف رجوع کرتی ہے۔ یہی ریت کی اپنی، حقیقی موضوعیت ہے۔ اسی طرح 'مَیں' کی پہچان، نام نہیں جو دوسروں نے دیا ہے، بلکہ خود 'مَیں' ہے۔ یعنی مَیں کی اپنی، حقیقی موضوعیت۔ لیکن کیا اشیا سے ملوث ہوئے بغیر، ایک قطعی خالص موضوعیت ممکن ہوتی ہے؟ یہ سوال نظم میں خاموش طور پر موجود ہے۔ یہ سوال فقط انسانی شناخت کا وہ سوال نہیں، جو انسان کو سماج کے استبداد اور

کائنات کے لامحدود پھیلاؤ کو محسوس کرنے کی وجہ سے، ازل سے درپیش ہے، بلکہ یہ انسانی آزادی کا سوال بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کا متکلم، جب انکار کرتا ہے کہ نام اس کی پہچان نہیں تو اسے فی الفور ازل، ابد اور تاریخ کا خیال آتا ہے جو 'مَیں' میں شامل ہوتے ہیں؛ مَیں کی تشکیل میں شامل ہوتے ہیں۔ خالص موضوعیت کی آرزو، مطلق خاموشی یا مطلق آزادی کی آرزو ہے؛ مگر اس کی راہ میں تاریخ کی نو بہ نو آوازیں حائل ہیں، جو معنی، نظریوں، اقدار، رسمیات سے بری طرح مملو ہیں؛ نیز وہ سب، جو دن رات کی گردش کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے، اور جس کا کوئی انت نہیں۔ دوسرے لفظوں میں خالص موضوعیت، خود اپنی طرف رجوع کرنے، اور اس 'مرکز' تک رسائی سے عبارت ہے، جہاں صرف خاموشی ہے، مکمل گونگی خاموشی۔ اس خاموشی میں مطلق آزادی کے ساتھ کوئی بھی مؤقف اختیار کیا جاسکتا ہے، نئے احساسات تخلیق کیے جاسکتے ہیں، نیز مؤقف اختیار کرنے اور نئے احساس تخلیق کرنے سے بھی آزادی حاصل کی جاسکتی ہے، یعنی اپنی خاموشی کا جشن منایا جاسکتا ہے، لیکن وقت و تاریخ انسانی آزادی کو محدود کرتے ہیں۔

ہماری زندگی کا شاید سب سے بڑا دبدھا یہ ہے: ہم اس بات پر یقین کرتے ہیں کہ آج، یہ لمحہ، ہمارا ہے؛ یہ ہماری دست رس میں ہے۔ ہم یہ بھی سمجھنے لگتے ہیں کہ 'آج' پر ہماری گرفت ہمیں رات دن کی لامحدود گردش سے آزادی دلاسکتی ہے، مگر ہمارے یقین کو یہ حقیقت جلد ہی پارہ پارہ کر ڈالتی ہے کہ 'آج' بھی تاراج ہوجاتا ہے؛ آج بھی رات دن کی لامحدود گردش کا حصہ بن جاتا ہے۔

ریت، مَیں اور آج میں عجب مماثلت ہے۔ تینوں اپنی شناخت کے لیے خود اپنی طرف رجوع کرنا چاہتے ہیں، مگر تینوں کی راہ میں کچھ نہ کچھ حائل ہے۔ ریت کی راہ میں صحرا، مَیں کی راہ میں نام، اور آج کی راہ میں تاریخ۔ صحرا، نام اور تاریخ تینوں کا تعلق 'باہر' سے ہے؛ یعنی تینوں تصور (Concept) ہیں، جنھیں باہر کی دنیا میں تشکیل دیا گیا ہے، اور ریت، مَیں اور آج پر مسلط کیا گیا ہے۔

بجا کہ نظم میں خاموشی اور خالی جگہ نئے احساسات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے، لیکن کیسے پیدا ہوتی ہے، یہ جاننا بھی ضروری ہے۔ یہ تو بالکل سامنے کی بات ہے کہ نظم میں خاموشی، لفظوں کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے۔ مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ لفظ جو خاموشی کی ضد ہیں، وہ کیوں کر اپنی صوت و صدا کو سکوت کی تخلیق میں بروے کار لاتے ہیں؟ کیا لفظوں کے اندر، ان کے بطون کی گہرائیوں میں کچھ خاموش منطقے ہوتے ہیں، جنھیں نظم دریافت کرتی ہے، یا نظم کے جمالیاتی اصول سے لفظوں کی قلبِ ماہیت ہوجاتی ہے، اور ان کی صدا، سکوت میں بدل جاتی ہے؟ یہ فلسفیانہ سوال ہوسکتے ہیں، مگر ہم انھیں نظم فہمی کے بنیادی سوال سمجھیں گے، تاکہ ہماری

گفتگو صرف نظم پر مرکوز رہے۔ جیسا کہ گزشتہ صفحات میں ذکر ہوا، نظم میں خاموشی کے پیدا ہونے کا بنیادی محرک، وہ جذبہ یا احساس ہے، جسے نظم پیش کرنا چاہتی ہے۔ (مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ نظم میں خیال بھی پیش ہوتا ہے، مگر نظم میں ظاہر ہونے والا کوئی خیال ایسا نہیں ہے، جس کے ساتھ احساس وابستہ نہ ہو؛ نظم میں 'محسوس کیا گیا خیال' ظاہر ہوتا ہے)۔ شاعر جذبہ و احساس کے لیے 'لسانی مساوی' (Linguistic Equivalent) تلاش کرتا ہے۔ واضح رہے کہ تلاش کا یہ عمل ارادی نہیں ہوتا۔ ہم جانتے ہیں کہ انسانی ذہن میں جذبہ و احساس اور اس کی لسانی نمائندگی کا عمل ایک ساتھ رونما ہوتا ہے۔ ایک حد تک یہ وہی عمل ہے، جسے ژنگ نے ہم وقتیت (Synchronity) کا نام دیا ہے۔ ژنگ کو ہم وقتیت کا تصور ایک مریضہ کا علاج کرتے ہوئے سوجھا تھا۔ مریضہ کو ایک رات خواب میں سنہری بھونرا دکھائی دیا۔ اگلے روز اسی مریضہ کی تحلیل نفسی کے سیشن میں ژنگ کے دفتر کی کھڑکی پر سنہری بھونرا ظاہر ہوا، حالاں کہ وہاں اس طرح کے بھونرے کا موجود ہونا محال تھا۔ یہ ایک نفسی، تصوری حالت کا مادی، حقیقی مساوی تھا؛ حالاں کہ دونوں کے درمیان کوئی علتی رشتہ نہیں تھا۔ نظم کا احساس بھی ایک سنہری بھونرا ہے، یہ جب اپنے لیے پیرایہ اظہار تلاش کرتا ہے تو اپنا ایک مادی مساوی وضع کرلیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جذبہ و احساس اور اس کے لسانی مساوی، ایک ہی وقت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر خواب میں یہ قوت ہے کہ وہ اپنا مادی مساوی خلق کرسکتا ہے تو نظم کے جذبہ و احساس میں بھی یہ طلسماتی قوت ہے کہ وہ اپنا لسانی مساوی وضع کرلیتی ہے۔ حالاں کہ لفظ اور خیال، یا لفظ اور احساس میں کوئی علتی رشتہ نہیں؛ زبان کے تمام رشتے ثقافتی اور رواجی ہیں۔ کسی غلط فہمی سے بچنے کے لیے یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ہر خواب کا مادی مساوی ظاہر نہیں ہوتا، اسی طرح ہر نظم گو کا جذبہ اپنا 'حقیقی لسانی مساوی' وضع نہیں کرسکتا۔ جس طرح ہم وقتیت کے لیے گہری نفسی توانائی درکار ہے، اسی طرح نظم کے لیے بھی گہرا، حقیقی، سچا، غیر معمولی جذبہ درکار ہے۔

بایں ہمہ ژنگ کے ہم وقتیت اور نظم کے جذبے کے لسانی مساوی میں ایک نازک فرق ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ ہم وقتیت میں تصور اور حقیقت، کاملاً مساوی ہوسکتے ہیں، مگر نظم کے جذبے کا لسانی مساوی ہمیشہ ایک ممکنہ، قریب ترین مساوی ہوتا ہے، کامل نہیں۔ جذبہ و احساس، خیال و معنی اور ان کے لیے ظاہر ہونے والے لفظوں میں ایک فاصلہ، ایک نوع کی خاموشی، ایک طرح کی خالی جگہ موجود رہتی ہے؛ نیز احساس کی لسانی نمائندگی میں، کسی شاعر کی بے مثال قادرالکلامی کے باوجود ایک طرح کی کمی اور خسارے کا احساس ضرور موجود ہوتا ہے؛ زبان اور جذبے و خیال میں ایک نازک نوعیت کی غیریت کا احساس ایک عظیم شاعر بھی نہیں مٹا سکتا۔ اسی مقام پر ہمیں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے معروضی تلازمے (Objective Correlative) کی اصطلاح بھی

یاد آتی ہے۔ بہ قول ایلیٹ، معروضی تلازمہ ''الفاظ کا وہ مجموعہ، کوئی صورتِ حال یا واقعات کا سلسلہ ہے، جو کسی جذبے کے اظہار کا فارمولہ ہوتا ہے''۔ گویا ایلیٹ یہ کہتے ہیں کہ کسی بھی جذبے کے اظہار کے لیے لفظ موجود ہیں، شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انھیں تلاش کرے۔ (ایلیٹ نے یہ اصطلاح، شیکسپیئر کے ڈرامے ہیملٹ کے سلسلے میں متعارف کروائی تھی، اس لیے وہ الفاظ کے علاوہ، واقعات اور صورتِ حال کا ذکر کرتے ہیں، مگر ہم یہاں صرف لفظ سے بحث کریں گے)۔ دوسرے لفظوں میں زبان، انسانی جذبات کے اظہار میں اس قدر عاجز نہیں ہے، جس قدر شاعر عجز کا شکار ہوسکتا ہے۔ لیکن کیا واقعی؟ ایلیٹ کے معروضی تلازمے کے تصور کی کمزوری یہ ہے کہ اس میں جذبے کی عمومیت کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ ڈراما عمومی انسانی جذبوں کو پیش کرسکتا ہے، مگر نظم نئے جذبوں کی تخلیق کرتی ہے۔ عمومی جذبے، عام طور پر ہمیں ثقافتی رسوم میں ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ثقافتی رسوم میں عمومی جذبوں کے لیے 'الفاظ کا فارمولہ' ہوسکتا ہے، (جسے ہم ایک زیادہ مناسب لفظ علامت سے موسوم کرسکتے ہیں)، نظم کے لیے نہیں۔ لہٰذا نظم کے جذبہ واحساس کے لیے 'لسانی مساوی' وضع کرنے پڑتے ہیں، اور ان کا کوئی فارمولہ نہیں ہوسکتا۔ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ محبت، نفرت، خوف، گریز، حسد، دکھ، مسرت، اطمینان، اضطراب، ترفع، اداسی، مایوسی، لاتعلقی، بے نیازی، غصے، رنج وغیرہ کے لیے کچھ مخصوص، فارمولہ قسم کے الفاظ کا مجموعہ موجود ہے، تو اس کا مطلب نظم کے لیے کلیشے کی وکالت کے سوا کچھ نہیں ہوگا۔ جذبہ واحساس، خیال ومعنی: ایک وسیع، بے کنار، غیر متعین، غیر متوقع دنیا ہے، مگر ہم یہ بات زبان کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔ کچھ یہی بات غالب کے اس شعر میں کہی گئی ہے:

تقریر کا اس کی حال مت پوچھ
معنی ہیں بہت تو لفظ تھوڑے ہیں

غالب نے یہ نہیں بتایا کہ اگر تھوڑے لفظوں میں زیادہ معنی ہوں تو تقریر یا متن کا کیا حال ہوتا ہے؟ تاہم اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تقریر یا متن میں خاموشی کے کچھ منطقے رونما ہوجاتے ہیں۔ تھوڑے لفظ تھوڑے معنی ہی کو پیش کرسکتے ہیں، باقی معانی متن کی خاموشی میں وجود رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ متن کی خاموشی بھی، زبان ہی کی مرہون منت ہوتی ہے، تاہم صرف اس زبان کی جو ابلاغ کی نہیں، آرٹ کی زبان ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ خاموشی خود زبان میں کہیں نہ کہیں ہوتی ہے، مگر زبان کے فنکارانہ استعمال سے یہ خاموشی نہ صرف نمایاں ہوتی ہے، بلکہ اس کا مطلب ومفہوم بھی بدل جاتا ہے۔

اصل یہ ہے کہ نئے، غیر متوقع، غیر محدود احساس کے لیے 'لسانی مساوی' تلاش کرنے کے نتیجے میں ایک کش مکش جنم لیتی ہے؛ احساس اور لفظ میں کش مکش۔ شاعر کے لیے احساس میں اپنائیت ہے، مگر زبان اس

کے لیے غیر ہوتی ہے؛ زبان اپنے 'غیر' کے کردار کو ترک کرنے پر آمادہ نہیں ہوتی۔ اسی کشمکش ہی میں خاموشی جنم لیتی ہے۔ زبان پہلے سے موجود ہے؛ چوں کہ پہلے سے موجود ہے، لہٰذا یہ پہلے سے موجود یعنی پرانے اور دوسروں کے خیال واحساس کی ترجمانی کرتی ہے۔ ایک حقیقی شاعر پہلے سے موجود زندگی، پہلے سے موجود احساسات وخیالات سے بے اطمینانی ہی کی وجہ سے شاعری تخلیق کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی نشاطیہ کیفیت بھی بے اطمینانی کی ایک لہر لیے ہوئے ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں شاعرانہ نشاطیہ کیفیت اور ایک شخص کی نشاطیہ کیفیت میں فرق کرنا چاہیے۔ ایک حقیقی شاعر کے پاس ایک گہری تشویش ہوتی ہے۔ شاعرانہ مافیہ، لسانی مساوی کی تلاش کے دوران میں، زبان پر دباؤ ڈالتا ہے، جس سے زبان جگہ جگہ سے پچک جاتی ہے۔ اس پچکی ہوئی زبان کا دوسرا نام استعارہ ہے۔ نئے استعارے وضع کرنا، زبان پر شاعرانہ مافیہ کے شدید دباؤ کا نتیجہ ہے؛ جسے ہم لسانی مساوی کہہ رہے ہیں، وہ استعارہ ہی ہے۔ ہر نئے استعارے میں خاموشی کے منطقے (Zones) وجود میں آجاتے ہیں۔ حقیقت میں یہی وہ منطقے ہیں، جہاں معنی ہی نہیں معنی سازی کے امکانات ہوتے ہیں، اور یہیں نظم کی نئی نئی تعبیرات کی راہ کھلتی ہے۔ نظم کی تعبیرات کی بحث تو ہم بعد میں کریں گے، پہلے ہم فقط نظم کے استعاروں میں خاموشی کے منطقوں کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں۔ وزیر آغا کی نظم 'خموشی' میں استعارے کا زبردست عمل رونما ہوا ہے، اس لیے روزمرہ زبان جگہ جگہ سے پچک گئی ہے، اور خاموشی کے ننھے ننھے جزیرے ابھر آئے ہیں۔ پہلے نظم دیکھیے:

خموشی....اک لرزتی موم بتی سی
مسلسل رات بھر جلتی ہے
جلنے کی مگر آواز تک آتی نہیں ہے!

خموشی ڈبڈباتے موتیوں میں
بات کرتی ہے
وہ موتی جو پھسل کر
موتیے کی پتیاں بن کر
خموشی کے بدن پر ڈھیرے ڈھیرے
ثبت ہوتے ہیں!

خموشی مسکراتی ہے

تو سارا ہست کلیوں سے لدے

رنگین پیکر میں جسم ہو کے

کِھلتا ہے

خموشی کی عجب خوشبو بھری

چہکار بنتا ہے

استعارہ دراصل ایک گردش ہے، مماثلت اور فرق کے درمیان۔ استعارے کی بنیاد مماثلت پر ہے، مگر یہ مماثلت مختلف اشیا کے درمیان تلاش کی جاتی ہے۔ (جذبے اور اس کے لسانی مساوی میں بھی مماثلت اور فرق کا یہی کھیل ہوتا ہے)۔ استعارہ، ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ تک منتقل کرتا ہے۔ ہم مستعار لہٗ اور مستعار منہ پر توجہ کرتے ہیں، مگر ان دونوں کے بیچ کی اس خالی جگہ کو نظر انداز کرتے ہیں، جہاں ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ کی طرف حرکت کرتا ہے۔ (خالی جگہ ہی میں حرکت ممکن ہوتی ہے)۔ اس خالی جگہ کی کوئی متعین حد نہیں ہوتی۔ صفحے پر مستعار لہٗ اور مستعار منہ مذکور ہوتے ہیں، یا صرف مستعار منہ مذکورہ ہوتا ہے، مگر دونوں کی بیچ کی خالی جگہ صفحے پر نہیں، ہماری قرأت کے عمل میں موجود ہوتی ہے۔ جب ہم کسی استعارے کی تفہیم کرتے ہیں تو وہ خالی جگہ رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ خالی جگہ، خاموشی کا منطقہ ہے۔

جب ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ استعارے میں ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ کی طرف منتقل ہوتا ہے تو ہم یہ بھی تسلیم کر رہے ہوتے ہیں کہ معنی ایک سیال شے ہے۔ اگر ایک لفظ کے ساتھ اس کا مخصوص معنی اس طرح وابستہ ہوتا، جس طرح آگ کے ساتھ تپش تو استعارہ ممکن ہی نہ ہوتا۔ استعارہ باور کراتا ہے کہ معنی کو لفظ سے جدا کیا جا سکتا ہے، اور اسے کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جا سکتا ہے۔ معنی ایک ایسا پرندہ ہے جو کسی لفظ کی شاخ پر ہی بیٹھتا ہے، مگر ہم پرندوں کی شاخوں کو بدل سکتے ہیں۔ معنی کا پرندہ، کسی دوسرے لفظ کی شاخ کی طرف جاتے ہوئے، جس منطقے میں اڑان بھرتا ہے، وہ خاموشی کا منطقہ ہے۔

استعارے میں اس کے علاوہ بھی خاموشی کے منطقے ہیں۔ جب ایک لفظ کا معنی ہم مستعار لیتے ہیں، تو کیا وہ لفظ خالی ہو جاتا ہے؟ نیز جس لفظ کے لیے معنی مستعار لیا جاتا ہے، اس کے معنی کے ساتھ کیا ہوتا ہے؟ وزیر آغا کی نظم 'خموشی' میں لرزتی موم بتی، خاموشی کا استعارہ ہے، اور خود خموشی ایک نوجوان عورت کا استعارہ بنی ہے (جو کبھی موتیوں جیسے آنسو بہاتی ہے، اور کبھی مسکراتی ہے۔ اس خموشی کے پاس لفظ نہیں ہیں؛ آنسو اور مسکراہٹ اس خموشی کی زبان ہیں؛ موم بتی کے پاس بھی آنسو ہیں)؛ یعنی لرزتی لو کی حامل موم بتی کے معنی کو

خاموشی کی طرف منتقل کیا گیا ہے، اور خاموشی کے معنی کو لفظ عورت کی طرف منتقل کیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا لرزتی موم بتی کا معنی پورے کا پورا، خاموشی کی طرف منتقل ہو گیا ہے، اور موم بتی کا لفظ (سگنی فائر)، معنی (سگنی فائیڈ) سے خالی ہو گیا ہے؟ اسی طرح خاموشی کا اپنا معنی کہاں چلا گیا ہے؟ یہاں ہمیں معنی کی دو خصوصیات کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ ایک یہ کہ تمام معانی ثقافتی اور رواجی ہیں؛ دوم یہ کہ معانی سیال ہوتے ہیں۔ سیال ہونے کی بنا پر وہ ایک لفظ سے دوسرے لفظ کی طرف سفر کر سکتے ہیں، خود کو توسیع دے سکتے ہیں، نئے تناظرات سے وابستہ ہو سکتے ہیں۔ جب کہ ثقافتی ہونے کے سبب، معانی پر کسی ایک شخص یا زیادہ مناسب لفظوں میں کسی مصنف کی منشا کا اجارہ قائم نہیں ہو پاتا؛ ایک عظیم مصنف بھی کسی لفظ سے وابستہ معنی کو کلی طور پر الگ نہیں کر سکتا۔ (البتہ کوئی ثقافتی تبدیلی جس کا محرک ایک عظیم مصنف کے نظریات ہو سکتے ہیں، کسی لفظ کے معنی کو کلی طور پر بدلنے کا اختیار رکھتی ہے)۔ ان دو خصوصیات کی بنا پر استعارے میں معنی کی حرکت عبوری ہوتی ہے۔

استعارہ، زبان کے نظام میں ایک عبوری بندوبست سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ جب ایک لفظ کا معنی عبوری طور پر کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے تو پہلے لفظ کے معنی کا سایہ برقرار رہتا ہے۔ اسی طرح معنی، جس لفظ کی طرف منتقل ہوتا ہے، اس لفظ کے لغوی، حقیقی معنی کو عبوری طور پر پس منظر میں دھکیل دیتا ہے، اور ایک نیا روشن ہالہ سا وجود میں آ جاتا ہے۔ لفظ کا پہلا معنی کسی مخصوص متن میں وقتی طور پر 'خاموش' ہو جاتا ہے (مردہ نہیں)۔ وزیر آغا کی نظم میں موم بتی کا معنی، خموشی کی طرف جب سفر کرتا ہے، یعنی موم بتی سے الگ ہوتا ہے تو اپنے پیچھے ایک سایہ سا چھوڑ جاتا ہے؛ یہ سایہ، دراصل موم بتی کے مخصوص یا لغوی معنی سے بچ جانے والے، زائد مگر دھندلے معانی ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ ہر لفظ کے ساتھ ایک سے زائد معانی وابستہ ہوتے ہیں؛ کچھ بنیادی اور باقی ضمنی۔ ہر چند استعارہ بنیادی معنی کو مستعار لیتا ہے، مگر ضمنی معانی بھی کسی نہ کسی حد تک کھنچے چلے آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم ایک خاموش عورت کا تصور، ایک لرزتی موم بتی کے طور پر کرتے ہیں تو، نہ تو عورت، اپنی ماہیت تبدیل کر کے ایک موم بتی میں ڈھل جاتی ہے، اور نہ موم بتی اپنے معانی سے خالی ہو کر ٹین کا ڈرم بن جاتی ہے۔ عورت، خاموشی اور موم بتی کے لغوی و استعاراتی معانی ایک دوسرے کی طرف گردش کرتے رہتے ہیں۔ عورت کی خاموشی میں موم بتی کے خاموش جلنے کا مفہوم شامل ہو جاتا ہے۔ موم بتی کی لو (جو زبان کی مانند ہوتی ہے) کی لرزش، خاموش عورت کے لرزیدہ نطق کا تصور ابھارتی ہے۔ پگھلتا موم، آنسو کا مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تو بنیادی معانی کی گردش ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ موم بتی کی عمرِ مختصر یہاں ضمنی معنی ہے، بنیادی معنی کا سایہ ہے، یہ بھی کسی حد تک خاموشی کی طرف کھنچا چلا آیا ہے۔ خاموشی، کلام کے درمیان ایک مختصر وقفہ ہے۔ خود عورت کا وجود، پدرسری سماج میں مختصر سپیس رکھتا ہے۔ چوں کہ یہ ضمنی

معانی پس منظر یا خاموش منطقے میں ہیں، اس لیے یہ وہی قوت رکھتے ہیں جو کلام کے سلسلے میں خاموشی رکھتی ہے۔ اگرچہ کلام میں خاموشی مختصر وقفہ ہے، حاشیے پر ہے، مگر اپنے اندر معنی خیزی کے وہ امکانات رکھتی ہے، جو کلام کو مات دے سکتے ہیں۔ خاموشی، کلام کی بساط الٹنے کا امکان رکھتی ہے۔ یہی امکان، پدرسری سماج میں عورت کے پاس ہے؛ نظم کے آخر میں اس خموشی کے کلام کا ذکر ہے؛ عورت کی خموشی جب کلام کرتی ہے تو سارے ہست میں چہکار بکھر جاتی ہے۔ لہٰذا یہ معانی جو پس منظر میں ہیں، ضمنی ہیں، اپنی ثقافتی اور فلسفیانہ اہمیت کی بنا پر، بنیادی معانی پر سبقت حاصل کر لیتے ہیں۔ واضح رہے کہ ہم نے یہاں استعارے کے خاموش منطقوں کی تعبیر نہیں کی، صرف ان منطقوں کی نشان دہی کی ہے۔

◆◆◆◆◆◆◆

حوالہ جات:

(۱) ایلزبتھ میری لوئیولی، *Literary Silences in Pascal, Rousseau and Becket*، اوکسفرڈ، نیویارک، ۲۰۰۳ء، ص۱۸۴

ملے برسوں وہی بیگانگی تھی

(جدید نظم کی ہیئت اور موضوع پر چند باتیں)

دن تو اڑ جاتے ہیں
یہ سب کالے پروالے بگلے ہیں
جو ہنستے کھیلتے لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں
(اختر الایمان، ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'')

ان مصرعوں کو ایک مرتبہ پڑھیے۔ آپ کو لگے گا، کچھ ایسا ہے جو قرأت کی گرفت سے پھسل سا گیا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ آپ کو اپنی قرأت کے عمل پر بے اعتمادی محسوس ہو؛ ہوسکتا ہے، آپ کو ہلکے سے زیاں کا احساس ہو۔ ان مصرعوں کو دوسری بار پڑھیے، اور ذرا ٹھہر کر پڑھیے کہ شاعری کے ہر لفظ کی جدا کیفیت ہے۔ اس کیفیت کو محسوس کیجیے؛ اسے آزادی اور موقع دیجیے کہ وہ آپ پر طاری ہوسکے، اور خود کو منکشف کر سکے۔ اب شاید آپ کو لگے کہ ہاں وہ سب آپ کی گرفت میں آ رہا ہے، جو اوّل گریز پا تھا؛ اس کے ساتھ ہی آپ کا اپنی قرأت پر اعتماد بحال ہو رہا ہے۔ پہلی قرأت میں جس زیاں کا احساس ہوا تھا، اس کی جگہ سرشاری کے احساس نے لے لی ہے؛ زیاں ایک اچانک وجود میں آنے والا خلا ہے، یہ جب بھرتا ہے تو آدمی سرشار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا زیاں، دکھ ضروری ہیں کہ ہم نئی خوشی کا تجربہ کر سکیں۔ لیکن ابھی رکیے۔ سوچیے کہ وہ کیا شے ہے جو نظم کے ان مصرعوں کی پہلی قرأت کی گرفت سے پھسلنے لگتی ہے؟ کیا یہ مفہوم و معنی ہے، کوئی کیفیت ہے، تاثر ہے یا مفہوم و معنی کو پیش کرنے کا طریقہ ہے؟ شاعری ہی نہیں، فکشن میں بھی دیکھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ 'کیا' کہا گیا ہے، اور 'کیسے' کہا گیا ہے؟ ہم عام طور پر جب نظم کا مطالعہ کرتے ہیں تو فوراً اس کے 'کیا' تک پہنچنے کی

کوشش کرتے ہیں۔ یہاں ہم اسی طریقے کی نقل کرتے ہیں، جسے روزمرہ گفتگو میں کام میں لاتے ہیں۔ روزمرہ گفتگو میں ہم ایک لحہ ضائع کیے بغیر 'کیا' تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، اور اکثر کامیاب بھی ہوجاتے ہیں۔ بہت کم ہمیں اپنی روزانہ کی زندگی میں اپنے دوستوں، گھر والوں، دکان داروں یا دفتر کے لوگوں سے کوئی بات دوبارہ کہنے کی درخواست کرنی پڑتی ہے۔ (سوائے اس کے کہ ہم اونچا سنتے ہوں یا کہنے والا آہستہ بات کرنے کا عادی ہو، یا ہمارا دھیان بٹا ہوا ہو)۔ ہمارے لیے روزمرہ زبان سفید شیشوں والی عینک کی طرح ہوتی ہے؛ ہم عینک کے شیشے نہیں، ان سے باہر اور سامنے کی دنیا دیکھتے ہیں؛ یعنی شیشے درمیان سے غائب ہوجاتے ہیں، اور صرف سامنے کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ اصطلاحی زبان میں، دال یعنی سگنی فائر غائب ہوجاتا ہے، اور مدلول یعنی سگنی فائیڈ ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ زبان، بہ یک وقت دال اور مدلول سے عبارت ہے۔ روزمرہ زبان، ہماری ایک اشد ضرورت کے دباؤ کا شکار ہوتی ہے: یعنی ابلاغ۔ ابلاغ کا دباؤ ہی، دال کو محو کرتا، اور مدلول یا معنی کو نمایاں کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دال یا لفظ اوجھل ہوجاتا ہے، وقتی طور پر غیر مؤثر ہوجاتا ہے مگر باقی رہتا ہے۔ ابلاغ کی ضرورت، زبان کے ایک بنیادی جز کو اسی طرح معطل واوجھل وغیر مؤثر کرتی ہے، جس طرح ہم اپنی روزانہ کی زندگی میں اپنی انفرادی واجتماعی زندگی کے بڑے بڑے سانحات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ یعنی کچلنے اور دبانے (Repression) کا جو عمل ہم اپنی سماجی زندگی میں کرتے ہیں، وہی عمل روزمرہ ابلاغ میں بھی کرتے ہیں۔ ہم دال، سگنی فائر، لفظ کو 'دباتے' ہیں، فراموش کرتے ہیں، اور مدلول یا معنی پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ہماری عینک کا شیشہ غائب نہیں ہوتا، ہم اسے غائب تصور کرتے ہیں۔ چوں کہ عینک کا شیشہ غائب نہیں ہوتا، اس لیے یہ ہمارے دیکھنے کے عمل پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ ہمیں دنیا، چیزیں، لوگ، مناظر، واقعات ویسے ہی دکھائی دیتے ہیں، جیسے یہ شیشہ دکھاتا ہے۔ کوئی شے ہمیں کیسی دکھائی دیتی ہے، اس کا انحصار ہماری عینک یعنی زبان پر ہوتا ہے۔

روزمرہ زندگی کی بعض خاص حالتیں ہمیں مجبور کرتی ہیں کہ ہم دال یا لفظ کو دبانے سے باز رہیں؛ یہ عموماً جذباتی حالتیں ہوتی ہیں۔ 'اب، جاؤ' اگر یہ دولفظ معمول کے لہجے میں کہے جائیں تو مطلب ہوگا: اب تمھیں جانا چاہیے، تمھیں دیر ہورہی ہے۔ لیکن اگر یہی دولفظ چیختے لہجے میں ادا کیے جائیں تو ہماری توجہ 'تمھیں جانا چاہیے' کے مفہوم کے ساتھ ساتھ، خود ان لفظوں پر، ان میں شامل ہوجانے والے غصے یا رنج کے جذبات پر ہوگی۔ یہ دولفظ جس سے کہے گئے ہوں گے، وہ ان کے معنی کو شاید بھول جائے، مگر ان لفظوں کو جس طور ادا کیا گیا ہے، وہ اس کے حافظے سے چپک کر رہ جائے گا؛ ان لفظوں کی بازگشت اس کے شعور میں کہرام کی حالت برپا کیے رکھے گی۔ اب اس پر مراجعت (Regression) کی حالت طاری رہے گی۔ وہ بار بار ان لفظوں کی

طرف پلٹتا رہے گا۔ اب ان لفظوں کے معانی لغت میں نہیں، خود انھی لفظوں میں ہوں گے۔ یہ حالت آدمی کو بیدار کردیتی ہے؛ چوکنا بناتی ہے، اور بعض اوقات اسے خلل اعصاب میں مبتلا کردیتی ہے۔ یہی حالت ہمیں یہ باور کراتی ہے کہ معنی سے کہیں زیادہ اہمیت، لفظ کی ہے، لفظ کو ادا کرنے کے طریقے یا لہجے کی ہے۔ نظم کی زبان، روزمرہ زبان کے ساتھ روا رکھے جانے والے 'کچلنے اور دبانے' کے عمومی رویے کے خلاف احتجاج کا درجہ رکھتی ہے۔ جب ہم اپنی ابلاغی ضرورتوں کے تحت، دال یا لفظ کی مادیت کو کچلتے ہیں تو زبان سے اس کی گرمی حیات چھین لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ روزمرہ بات چیت میں زیادہ تر مردہ استعارے، کلیشے، پٹے ہوئے محاورے سب سے زیادہ پسند کیے جاتے ہیں۔ زبان کی اپنی داخلی تخلیقیت کو ظاہر ہونے کا موقع بہت کم ملتا ہے۔ (ہوسکتا ہے کوئی شخص خطابت میں زبان کی تخلیقیت کے مظاہرے میں کامیاب ہو)۔ تسلیم کیا جانا چاہیے کہ بعض نظموں کی زبان پر بھی روزمرہ زبان کی ابلاغی خصوصیت حاوی ہوجاتی ہے۔ مثلاً ساقی فاروقی کی نظم 'گھر' کی یہ لائنیں دیکھیے:

دو رستے ہیں
دونوں تیرے گھر جاتے ہیں
اس رستے سے تین برس میں گھر پہنچے گا
اس پر سات برس لگتے ہیں
جس پر سات برس لگتے ہیں وہ رستہ ہموار بھی ہے
اس رستے کے دونوں جانب شہر بھی ہے بازار بھی ہے

ان لائنوں میں روزمرہ زبان، اپنی فوری ابلاغی خصوصیت کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ اس نظم میں برتی جانے والی روزمرہ زبان کا فوری ابلاغ بھی صرف ان لوگوں تک ہوتا ہے جو اس زبان کے مختلف رجسٹروں سے واقف ہوتے ہیں۔ 'دونوں رستے تیرے گھر جاتے ہیں' کا مفہوم فوری طور پر وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جو اردو شاعری کے رجسٹر سے آگاہ ہیں، جس میں 'تیرے گھر' سے مراد محبوب کا گھر ہے۔ یہی صورت شہر اور بازار کے لفظوں کی ہے؛ ان کے مفہوم کا سریع ابلاغ بھی انھی لوگوں تک ہوتا ہے جو اردو شاعری کے عمومی رجسٹر کا علم رکھتے ہیں۔ آگے چل کر اس نظم میں بھی، نظم ہی کی زبان اختیار کی گئی ہے۔

تین برس والے رستے کے بیچ میں جنگل پڑتا ہے
جنگل جس میں برس برس تک
سونے والے کالے اژدر

اپنے مقناطیسی زہر سے اپنی جانب کھینچتے ہیں

جنگل جس کے مہلک پتے

پیروں کے چھالے سے لپٹ کر

سارا لہو پی جاتے ہیں

تو مالک ہے

جس رستے سے جانا چاہے جاسکتا ہے

میں نے اپنے دوسرے میں کی بات سنی اور خوب ہنسا

میں خوب ہنسا اور تین برس والے رستے پر چلنے لگا...

نظم کے اس حصے کو سمجھنے میں قاری کو وہی مشکل محسوس ہوسکتی ہے، جس کا سامنا اس تحریر کے آغاز میں دیے گئے اختر الایمان کی نظم کی سطروں کے سلسلے میں اسے ہوا تھا۔

اصل یہ ہے کہ نظم کی زبان، بہ قول ٹیری ایگلٹن، سگنی فائر پر سگنی فائیڈ کی اس برتری کو الٹ ڈالتی ہے، جسے روزمرہ زبان قائم کرتی ہے؛ نیز یہ موقع فراہم کرتی ہے کہ ہم اپنے تجربے کے وسیلے یا میڈیم کا تجربہ کریں[1]۔ اس مقام پر ہم اس سوال کا شاید ٹھیک ٹھیک جواب دے سکتے ہیں کہ اختر الایمان کی نظم کے مصرعوں کو جب پہلی بار پڑھا تو کس شے کے کھوئے جانے کا احساس ہوا تھا۔ ہم نے نظم کے تجربے کے معنی کی طرف چھلانگ لگانے کی کوشش میں، اس تجربے کے وسیلے یعنی اس کی مخصوص زبان کے تجربے کو کھو دیا تھا۔ جب ہم یہ بات سمجھ جاتے ہیں کہ نظم کی زبان، خود اپنی طرف رجوع کرتی ہے، کم و بیش اسی طرح، جس طرح ایک اعصابی خلل کا مریض مخصوص لفظوں کی طرف مراجعت اختیار کیے رہتا ہے، ان لفظوں سے وابستہ اس کی شخصی جذباتی کیفیت کے سبب...تو ہم نظم کو پا لیتے ہیں۔ ہم نظم کے معنی تک جست بھرنے سے پہلے، نظم کی آوازوں، لہجوں، لرزشوں، وقفوں، لفظی رشتوں، لفظی مناسبتوں کو محسوس کرتے ہیں، یعنی لفظ کی شئیت کو محسوس کرتے ہیں۔ لفظ کی شئیت کو محسوس کرنا، ایک زندہ جسم کو محسوس کرنے کی مانند ہے۔ جسم کی اپنی زبان ہے؛ یہ زبان، جسم ہی ہے۔ جسم کو جب چھوا جائے تو وہ اپنی زبان بولنے لگتا ہے؛ اس زبان کو سمجھنے کے لیے لغت کی نہیں، جسم کو پوری شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی ضرورت ہے؛ یعنی جسم کی جسمیت کا تجربہ کرنے کی ضرورت ہے۔ نظم کی زبان بھی خود نظم ہے۔ نظم کی زبان سمجھنے کے لیے خود نظم کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ بار دگر زور دینے کی ضرورت ہے کہ نظم پڑھتے ہوئے، اس طریقے سے گریز ضروری ہے، جسے ہم روزمرہ زبان میں روا رکھتے ہیں، یعنی سگنی فائر کو دبانا،

اور سگنی فائیڈ کی طرف چھلانگ لگانا۔ ان معروضات کے بعد اختر الایمان کے مصرعے ایک بار پھر پڑھیے:

دن تو اڑ جاتے ہیں

یہ سب کالے پر والے بگلے ہیں

جو ہنستے کھیلتے لمحوں کو

اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں

دن یعنی وقت سے متعلق نظم کے متکلم کا احساس ہے کہ اس پر کسی کا اختیار نہیں۔ دنوں کی مثال کالے پر والے بگلوں جیسی ہے۔ بگلے سفید ہوتے ہیں، مگر نظم میں انھیں کالے پر والے کہا گیا ہے۔ رات، دن کو اڑا لے جاتی ہے (اڑانے کے لغوی اور استعاراتی دونوں مفاہیم میں)۔ رات، سیاہ ہوتی ہے۔ دن اگر بگلا ہے تو رات اس کے کالے پر ہیں۔ جسے ہم وقت کہتے ہیں، وہ ہمارے روزمرہ تجربے کے مطابق دن اور رات سے عبارت ہے، جو تیزی سے، اوپر تلے گزرتے چلے جارہے ہیں، اور ان کے ساتھ وہ لمحے بھی گزرتے چلے جارہے ہیں، جو ہماری خوشیوں کے ہیں، یعنی جو 'ہمارے' ہیں۔ ہمارے ہنستے کھیلتے لمحوں کو، کالے پر والے بگلے اپنے پروں میں 'موند' کے لے جاتے ہیں، اور انھیں ہماری آنکھوں سے اوجھل کر دیتے ہیں؛ تیز رفتار وقت، تیزی سے اڑتے پرندوں کی طرح ہماری خوشیوں کو ہم سے اوجھل کر دیتا ہے۔ آپ نے غور کیا کہ کس طرح یہ مصرعے ہماری توجہ بعض لفظی مناسبتوں کی طرف منعطف کراتے ہیں: دن، رات، بگلا، سیاہی، اڑنا، پنکھ، موندنا، آنکھیں۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر شاعر نے صرف وقت کی تیز رفتاری ہی کا خیال پیش کرنا تھا تو کالے پروں والے بگلے کی تمثال پیش کرنا کیا ضروری تھا؟ یعنی کیا شاعر نے تیز رفتار وقت کا لسانی مساوی تلاش کیا ہے؟ اور اگر یہ لسانی مساوی ہے تو کیا یہ برمحل اور بالکل مساوی ہے؟ ان سوالوں سے اس مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، جو ہیئت و مواد سے عبارت ہے۔ اس مسئلے سے نپٹنا آسان نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نظم فہمی میں یہ ایک انتہائی ٹیڑھا مسئلہ ہے۔ یہ ایک چکنی مچھلی کی طرح ہے، جسے آپ جوں ہی پکڑنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ آپ کے ہاتھ سے پھسل پھسل جاتی ہے۔ آپ نظم کے موضوع پر دھیان دیتے ہیں تو ہیئت پھسل جاتی ہے، اور ہیئت پر توجہ کرتے ہیں تو موضوع غائب ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ دونوں کا رشتہ غالباً موج اور ذرے کے رشتے کی طرح ہے؛ ہائزن برگ کے اصولِ غیر یقینی کے مطابق، آپ ایک ہی وقت میں ذرے کی موج (مومینٹم) اور مقام (پوزیشن) کا درست مشاہدہ نہیں کر سکتے؛ اگر آپ ایسی کوشش کرتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر یقینی،

دھندلی صورت حال سے ہوتا ہے۔ نظم کے موضوع کو آپ 'مقام' سمجھ سکتے ہیں، اور اس کی ہیئت کو 'موج'۔ اگر ہم ان دونوں کو ایک ہی وقت میں گرفت میں لینے کی کوشش کریں تو دونوں سے متعلق ہمارا فہم مبہم، اور ناقص ہوگا۔ لہٰذا ہم ذرے کے مومینٹم اور پوزیشن کی مانند دونوں کو الگ الگ سمجھ سکتے ہیں، یہ بات ذہن میں رکھتے ہوئے کہ دونوں ایک ساتھ وجود رکھتے ہیں۔ یعنی اگر موضوع ہے تو ہیئت بھی ہے، کوئی ہیئت موجود ہے تو مواد بھی موجود ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ دونوں میں رشتے کی نوعیت کیا ہے؟ اس سوال کو ہم اختر الایمان کی نظم کے مندرجہ صدر مصرعوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وقت کی تیز رفتاری کے موضوع کا کالے سفید بگلوں سے کیا رشتہ ہے؟ کیا یہ رشتہ فطرت میں موجود ہے، جسے شاعر نے دریافت کیا ہے، یا وقت کی تیز رفتاری کے موضوع کو پیش کرنے کے لیے فطرت میں کئی مظاہر موجود ہیں، یعنی کئی متبادلات موجود ہیں، شاعر نے ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کیا ہے؟ اصطلاحی زبان میں، کیا دونوں میں رشتہ فطری، منطقی ہے، یا من مانا (Arbitrary) ہے؟ ہماری نظر میں دونوں میں رشتہ فطری ہے، نہ منطقی؛ شاعر نے یہ رشتہ دریافت نہیں کیا، بلکہ تشکیل دیا ہے، مگر اس کا جواز اس مماثلت کی مدد سے پیش کیا ہے، جو ظاہری ہے، جوہری نہیں۔ اس تشکیل کا دوسرا نام استعارہ ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوع اور ہیئت کا رشتہ، اپنی اصل میں استعاراتی ہوتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ نظم کا موضوع، جب ہیئت کی تلاش میں نکلتا ہے تو اپنے ہاتھ میں استعاراتی منطق کا چراغ رکھتا ہے۔ 'استعاراتی منطق' یہ باور کراتی ہے کہ اشیا و مظاہر خواہ دیکھنے میں کس قدر مختلف اور متضاد ہوں، ان میں معنی کی ترسیل کے سلسلے میں تعاون کے غیر معمولی امکانات ہوتے ہیں۔ کسی خیال کو ظاہر کرنے کا کوئی ایک فطری، حتمی طریقہ نہیں۔ یعنی نظم کی کوئی ایک فطری ہیئت نہیں۔ استعاراتی منطق، شاعر کو آزادی دیتی ہے کہ وہ نئی مماثلتیں، نئے لسانی مساوی اور نئی ہیئتیں تشکیل دے۔

ہیئت کا لفظ دو سیاق میں استعمال ہوتا ہے: صنف کی ہیئت اور ہر صنف میں لکھے گئے متن کی ہیئت۔ پہلی ہیئت کو خارجی اور عمومی اور دوسری ہیئت کو داخلی اور انفرادی کہا جا سکتا ہے۔ خارجی ہیئت، بڑی حد تک ثقافتی ہوتی ہے؛ جب کہ متن کی داخلی ہیئت، انفرادی ہوتی ہے۔ مثلاً مثنوی، غزل، قصیدہ، رباعی، نظم معریٰ، نظمِ آزاد، سانیٹ، افسانہ، داستان، ڈراما کی ہیئتیں، نہ صرف ثقافتی شناخت رکھتی ہیں، بلکہ ان کی مدد سے ہم ثقافتی تبدیلیوں کو بھی سمجھ سکتے ہیں۔ داستانی ہیئت کی جگہ ناول کی ہیئت، یا مثنوی اور نظم کی دوسری کلاسیکی ہیئتوں کی جگہ آزاد نظم کی ہیئت کا رواج، اردو ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس ثقافتی تبدیلی یا پیراڈائم شفٹ کو جاگیرداری و بادشاہت و کلاسیکیت سے سرمایہ داری و جمہوریت و جدیدیت کی طرف پیش قدمی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نظم اپنی آزاد، غیر پابند ہیئت کی رو سے جمہوریت و

جدیدیت کی نمائندگی کرتی ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت، وہی سماج قبول کرتا ہے، جو فرد کے اس جمہوری حق کو قبول کرتا ہے کہ وہ ایک اپنی، انفرادی رائے رکھ سکتا ہے، کسی انفرادی تجربے کا اظہار کر سکتا ہے، اپنے اظہار کے لیے زبان کی روایتی، اجتماعی، لغوی حدوں میں توسیع کر سکتا ہے، اور اگر کبھی ضرورت محسوس کرے تو ان حدوں کو توڑ بھی سکتا ہے؛ یہ جدید فرد کم از کم نظری طور پر لامحدود اختیارات کا حامل ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اصناف کی خارجی ہیئتیں مستقل ہوتی ہیں، اور کسی انفرادی تخلیقی تجربے سے 'باہر' اور 'پہلے' اپنی خاص معنویت رکھتی ہیں۔ کالرج نے انھیں میکانکی ہیئتیں کہا ہے۔ وہ میکانکی ہیئتوں پر تنقید کرتے ہیں۔ ان کا مؤقف ہے کہ یہ فنکار کے مواد سے نہیں ابھرتیں۔ کالرج، میکانکی ہیئتوں کے مقابلے میں نامیاتی ہیئتوں کا تصور پیش کرتے ہیں، جو مواد کے باطن سے ابھرتی ہیں۔ نامیاتی ہیئت پر ہم کچھ بات، ذرا آگے چل کر کریں گے، یہاں میکانکی ہیئتوں سے متعلق یہ عرض کرنا ہے کہ انھیں واضح کرتے ہوئے، کالرج سے ایک اہم نکتہ چھوٹ گیا۔ یہ کہ ان ہیئتوں کی ثقافتی معنویت، فنکار کے تجربے پر مثبت انداز میں بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ یعنی ناول لکھنے کا مطلب، فرد کی آزادانہ زندگی کے اس تصور کو قبول کرنا ہے، جو اسے جدیدیت و جمہوریت نے دیا ہے، اور آزاد نظم لکھنے کا مطلب، فرد کی اس تجربہ پسندی، انفرادیت پسندی، روایت شکنی کو قبول کرنا ہے، جو آزاد نظم کی ہیئت کو جمہوریت و جدیدیت نے دیا ہے۔ لیکن جہاں تک کسی متن کی انفرادی ہیئت کا معاملہ ہے، اس کا مواد سے کوئی واحد، اٹوٹ، فطری، ناگزیر تعلق نہیں ہوتا۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے نظم کا موضوع اپنی ہیئت اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ اگر اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ ہیئت اور مواد، اٹوٹ رشتے میں بندھے ہیں، یا بعض شاعر نظم کے موضوع اور ہیئت میں ایک ایسا زندہ رشتہ قائم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ دونوں کو جدا کرنا دشوار محسوس ہوتا ہے، تو اس مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن اگر اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ ایک خاص موضوع و مواد، ایک خاص ہیئت ہی میں پیش ہو سکتا ہے، تو اس میں قباحت ہی نہیں، گمراہی کا سامان بھی ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، ہیئت موجود نہیں ہوتی، اسے تشکیل دیا جاتا ہے۔

ہوسکتا ہے، بعض شاعروں کو نظم لکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہو کہ موضوع اپنی مخصوص ہیئت اپنے ساتھ لاتا ہے، مگر اس کا سبب نظم لکھنے کی مسلسل مشق ہے، یا پھر مواد کا شدید جذباتی عناصر سے مملو ہونا ہے۔ کہنہ مشق شاعر کے یہاں، نظم لکھنے کا خودکار عمل وجود میں آجاتا ہے، اور مواد کے جذباتی عناصر اپنے اظہار کے لیے اس قدر بے تاب ہوتے ہیں کہ ہیئت کی تلاش و انتخاب کا عمل محسوس نہیں ہوتا۔ اصل یہ ہے کہ نظم کے موضوع اور ہیئت کو الگ تصور کیا جا سکتا ہے؛ دونوں میں رشتہ کاغذ کے دو صفحات کی مانند نہیں۔ جس طرح ایک کہانی کے لیے ایک سے زیادہ بیانیہ ہیئتیں اور بیانیہ تیکنیکیں ہوتی ہیں؛ کہانی لکھنے والا ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا

ہے۔اسی طرح نظم نگار بھی اپنے موضوع کو پیش کرنے کے لیے،اظہار کے متعدد ممکنہ پیرایوں اور ہیئتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے۔نظم نگار کے سامنے کئی متبادلات اور ممکنات ہوتے ہیں۔تاہم ضروری نہیں کہ اظہار کے پیرائے اور ہیئتیں پہلے سے موجود ہوں؛ انھیں نظم لکھنے کے دوران میں دریافت اور وضع بھی کیا جاسکتا ہے۔ایذرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ ''میرا خیال ہے کہ مواد، سیال بھی ہوتا ہے اور ٹھوس بھی؛ یعنی کچھ نظمیں اسی طرح کی ہیئت رکھتی ہیں، جس طرح کی ہیئت درخت کی ہوتی ہے،اور کچھ نظموں کا مواد پانی کی مانند ہوتا ہے جسے ایک ظرف میں انڈیلا جاسکتا ہے۔انتہائی متناسب ہیئتوں کا بھی کوئی مصرف ہوتا ہے،مگر بہت سے ایسے موضوعات ہیں جنھیں ٹھیک طرح سے ان متناسب ہیئتوں میں پیش نہیں کیا جاسکتا۔''جس طرح نظم کی تخلیق کے دوران میں لفظ دریافت ہوتے چلے جاتے ہیں،اور تمثالیں، علامتیں، استعارے وضع ہوتے چلے جاتے ہیں؛اسی طرح نظم کے لیے ہیئت بھی دریافت اور وضع ہوتی چلی جاتی ہے۔جس طرح استعارے کی مدد سے شاعر لسانی مساوی کی تلاش کرتا ہے، اسی طرح داخلی ہیئت ،موضوعاتی مساوی کی تلاش کا عمل بن جاتی ہے۔ہوسکتا ہے،شاعر کو موضوع کی تلاش میں کوشش نہ کرنی پڑتی ہو،اسے موضوع اچانک، لاشعوری انداز میں سوجھ جاتا ہو،مگر اسے ہیئت کے سلسلے میں کوشش کرنا پڑتی ہے،خواہ اس کا احساس شاعر کو ہوتا ہو، یا نہ ہوتا ہو۔جسے شاعری کا الہام (یعنی انسپریشن) کہا گیا ہے، اس کا تعلق موضوع سے ہوسکتا ہے،اور یہ محض ایک فیصد ہے؛ جب کہ محنت (یعنی پرسپریشن) کا تعلق ہیئت سے ہے،اور یہ ننانوے فیصد ہے۔دوسرے لفظوں میں شاعر 'کیا' کے بارے میں لاعلم ہوسکتا ہے،مگر 'کیسے' کے سلسلے میں نہیں۔

نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم، پہلے نظم کی ہیئت ہی سے دوچار ہوتے ہیں؛ سب سے پہلے نظم کی خارجی وصنفی ہیئت سے اور اس کے بعد اس کی انفرادی و داخلی ہیئت سے۔(جدید نظم میں انفرادی ہیئتیں وضع کرنے کی جو گنجائش ہے، وہ کسی دوسری شعری صنف میں نہیں۔) نظم کے موضوع تک رسائی، ہیئت ہی کے وسیلے سے ہوتی ہے۔یہ الگ بات ہے کہ ہم نظم کے مفہوم تک چھلانگ لگاتے ہیں،اور ہیئت سے وقتی طور پر صرف نظر کرتے ہیں۔

ہیئت ومواد کی ثنویت کو شدت سے محسوس کرنا، جدید عہد کی خصوصیت ہے۔ ہیئت ومواد کی ثنویت، جدیدیت کے ایک بڑے، پیچیدہ عارضے کی ایک اہم علامت ہے۔علیحدگی اور بیگانگی، جدیدیت کا بڑا، پیچیدہ عارضہ تھا: فرد وسماج، انفرادیت وروایت، ماضی وحال یا قدیم وجدید، شعور ولاشعور، عقل و مذہب میں علیحدگی وبیگانگی۔جدید نظم میں ہیئت ومواد کی ثنویت کا احساس، اسی ہمہ گیر بیگانگی کا مظہر تھا۔پیش نظر رہے کہ کلاسیکی

زمانے میں بھی بیگانگی کا احساس موجود تھا،مگر اس کا ایک مفہوم 'تعلق میں اجنبیت' تھا، اور دوسرا مفہوم نسبتاً مابعد الطبیعیاتی نوعیت کا تھا۔ایک طرف انسانی رشتوں میں مثالی وحدت کی کمی کا احساس تھا، اور دوسری طرف 'مسافر در وطن' ہونے یعنی دنیا میں عارضی ٹھکانے کا تصور تھا۔مثلاً میر کے اشعار دیکھیے۔ان میں پہلے دو اشعار پہلے مفہوم کو پیش کرتے ہیں،اور تیسرا شعر دوسرے مفہوم کو۔

ملے برسوں وہی بیگانگی تھی
ہمارے زعم میں وہ آشنا تھا
وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
نہ تجھ بن ہوش میں ہم آئے ساقی
مسافر ہی رہے اکثر وطن میں

کلاسیکی شاعری میں غالب واحد شاعر ہیں، جن کے یہاں بیگانگی اپنے جدید مفہوم کے قریب محسوس ہوتی ہے۔غالب کا یہ شعر دیکھیے:

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سربسر
یا میں غریب کشور گفت وشنود تھا

یعنی غالب کا متکلم، خود کو ایک ایسے عالم میں پاتا ہے جو قبرستان جیسی خاموشی کے طلسم میں گرفتار ہے، متکلم، کلام کرتا ہے،اور جواب میں محض خاموشی ہے۔متکلم سوچتا ہے کہ اگر یہ قبرستان نہیں تو پھر کشورِ گفت و شنود یعنی زبان کی ایسی دنیا ہے جس میں وہ اجنبی مسافر ہے؛ وہ کسی دوسرے خطۂ ابلاغ میں آگیا ہے، جہاں اس کی زبان کوئی نہیں سمجھتا۔زبان وابلاغ کا رشتہ، درد سے بھی بڑا رشتہ ہے، کیوں کہ باقی تمام رشتے اسی سے جڑے ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ تمام رشتے، زبان کے ذریعے وجود میں آتے ہیں،اور زبان کے اندر برقرار رہتے ہیں۔یہ رشتہ کمزور ہوتا ہے، یا ٹوٹتا ہے تو آدمی کے، آدمی سے، اور سماج سے رشتے بھی کمزور ہوتے یا ٹوٹ جاتے ہیں، یعنی ایک بیگانگی وعلیحدگی وجود میں آتی ہے۔غریبِ کشور گفت وشنود ہونے کا صحیح مفہوم بھی بیگانگی ہے۔

جدیدیت کی بیگانگی سے عہدہ برا ہونے کے سلسلے میں جدید شاعر نے کئی طریقے اختیار کیے۔کہیں وہ اس ثنویت کا احساس کر کے شدید تنہائی کی زد پر آیا اور آدمی کی ازلی تنہائی کا نوحہ لکھا؛ کہیں اس نے جنس، مذہب، سماجی تحریکوں، یہاں تک کہ جنگوں میں پناہ لی؛ اور بعض صورتوں میں اس نے اپنے کاندھے پر کبریائی

ذمہ داریوں کا بوجھ لاد لیا، خاص طور پر جب اس نے دنیا کو خدا سے خالی محسوس کیا۔ وہ تخلیق کا عمل اسی سطح پر انجام دینے کا خواب دیکھنے لگا، جو خدائی سطح ہے۔ اقبال جب کہتے ہیں: تو شب آفریدی چراغ آفریدم/ ایاغ آفریدی سفال آفریدم؛ تو وہ انسان کو خدا کے عملِ تخلیق میں معاون قرار دیتے ہیں۔ انسان اسی وقت، خدا کی معاونت کا سوچ سکتا ہے، جب اسے، نہ صرف کائنات کے نامکمل ہونے کا احساس ہو، بلکہ خدائی سطح کا تخلیقی عمل انجام دینے کی صلاحیت کے حامل ہونے کا اسے یقین بھی ہو۔ اقبال اور جدید شعرا میں فرق یہ ہے کہ اقبال خدا کے ہمراہ تخلیق کا عمل انجام دینے میں یقین رکھتے ہیں، مگر آخرالذکر شعرا دنیا کو خدا سے خالی محسوس کرتے ہیں، اور نتیجے میں خدائی ذمہ داریوں کا بوجھ تنہا اٹھانے کا انتہائی جسارت مندانہ فیصلہ کرتے ہیں۔ حقیقتاً وہ خدا سے خالی دنیا کو خدائی نوعیت کے تخلیقی عمل سے آباد کرنے کی کوشش کرتے ہیں: وہ ایک یکسر نئی دنیا تخلیق کرنے کی سعی کرتے ہیں؛ ایک ایسی نظم لکھنے کا خواب دیکھتے ہیں، جس میں کسی کا عکس ہو نہ کسی کا سایہ؛ جس کی جڑیں کہیں نہ ہوں، صرف اسی نظم میں ہوں، یا لکھنے والے کی اپنی سائیکی میں ہوں، یا اس کے تخیل میں ہوں؛ اس کی نظم کو خود نظم یا اس کے لکھنے والے کی روح کی گہرائی کی نسبت سے پہچانا جائے، یا اس کے قطعی منفرد تخلیقی عمل کی روشنی میں دیکھا جائے؛ یہ نظم ایک ایسی زبان میں ہو، جس پر صرف اسی کے دست خط ہوں؛ وہ چاہے تو زبان کے مروجہ نظام کو اپنے تجربے کی آتش فشانی سے پگھلا دے، چاہے تو اسے توڑ پھوڑ دے، چاہے تو ایک نئی جمالیاتی زبان کا ڈھانچہ کھڑا کر دے۔ موضوع کے لیے ہیئت کی تلاش، اسی خدائی نوعیت کے تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ وہ جس طرح زبان کے استعمال کے متعدد امکانات دیکھتا ہے، اسی طرح ہیئتوں کے بھی کئی امکانات دیکھتا ہے۔ وہ موضوع کے لیے ایک ایسی ہیئت کی تلاش میں ہوتا ہے، جو اس سے مثالی طور پر ہم آہنگ ہو۔ اسے یقین ہوتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی ہیئت موجود ہے، جو اس کے موضوع سے مثالی طور پر ہم آہنگ ہے۔ مثالی ہیئت کی تلاش، اگر ایک طرف فنی تکمیل کی اس شدید آرزو سے متحرک ہوتی ہے جو ایک فنکار کے طور پر اس کی بقا کی ضمانت ہوتی ہے، تو دوسری طرف وہ اس روحانی زخم کو بھرنا چاہتا ہے جو ثنویت نے اسے لگایا ہے۔ ایک مثالی ہیئت کی موجودگی کا یقین، اسے کم از کم دو سمتوں میں لے جاتا ہے۔ ایک سمت دوسرے فنون کی ہے، جیسے مصوری، موسیقی، رقص، سنگ تراشی، فلم وغیرہ کی، اور دوسری سمت نامعلوم ہے؛ یعنی وہ نئی ہیئتیں اختراع کرتا ہے۔ ہیئت کے کئی تجربات کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا کوئی مثالی ہیئت موجود ہوتی ہے، یا تخلیق کیا جا سکتی ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ کوئی ہیئت فطری اور مثالی نہیں بن پاتی۔ ہر ہیئت اس امر کا احساس دلاتی ہے کہ اس سے بہتر ہیئت ممکن ہے۔ مکمل اظہار کی دائمی حسرت، جدید نظم گو کا مقدر بنتی ہے۔ مگر واضح رہے کہ اس کی

ناکامی، ایک شخص کی ناکامی نہیں، ایک شخص کے دیوتائی عمل انجام دینے کی ناکامی ہے۔ اس کا مفہوم قطعاً نہیں کہ جدید نظم کوئی ناکام صنف ہے۔ صرف اس بات پر زور دینا مقصود ہے کہ جدید نظم میں ہیئت و مواد میں کامل، مثالی اور اٹوٹ، من تو شدم تو من شدی جیسی ہم آہنگی قائم نہیں ہو پاتی؛ دونوں میں فاصلہ برقرار رہتا ہے، ایک ایسا فاصلہ جس میں ایک دوسرے کی طرف بڑھنے، ایک دوسرے میں مدغم ہونے کی کوشش ہوتی ہے، اور یہ کوشش کبھی کبھی ایک دوسرے سے آگے نکل جانے پر منتج ہوتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جب ایک دفعہ ہیئت و مواد کی بیگانگی کا تصور سامنے آ گیا، دونوں میں ایک رخنہ نمودار ہو گیا، یا ایک زخم لگ گیا تو رخنے اور زخم کو بھرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اس صورت حال کو واپس نہیں لایا جا سکتا جو زخم سے پہلے کی صورتِ حال تھی۔ اس طور ہیئت و مواد کا مسئلہ محض ایک سادہ فنی مسئلہ نہیں رہ جاتا، جدید عہد کے انسان کے بنیادی مسئلے کا حصہ بن کر سامنے آتا ہے۔ جب ہم نظم میں ہیئت و موضوع کے رشتے کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو لامحالہ، نظم کے متن سے باہر کی انسانی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ہمیں یہ بات بھی سمجھ آتی ہے کہ جدید نظم خواہ جس قدر اپنی خود مختار دنیا پر اصرار کرے، وہ باہر کی حقیقی انسانی صورت حال سے الگ نہیں ہوتی۔ یعنی نظم کے دعووں میں خود شکنی کا اچھا خاصا سامان ہوتا ہے۔

موضوع و ہیئت میں ہم آہنگی کی کوشش میں موسیقی سے مدد لینے کی کئی مثالیں ہیں۔ اگرچہ نظم کی اپنی موسیقی ہوتی ہے، بلکہ ہر لفظ کی اپنی موسیقی ہے، جسے خصوصاً نثری نظم میں محسوس کیا جا سکتا ہے، مگر یہاں موسیقی سے مدد لینے کا مفہوم یہ ہے کہ ایک ایسی ہیئت اختیار کی جائے، جس میں موسیقی کی لے تیز ہو، اور شدت سے محسوس کی جا سکتی ہو۔ مثلاً حفیظ جالندھری کی نظم 'جلوہ سحر' کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

اٹھی حسینۂ سحر — پہن کے سر پہ تاج زر
لباس نور زیب بر
چڑھی فراز کوہ پر
وہ خندۂ نگاہ سے — پہاڑ طور بن گئے
وہ عکس جلوہ گاہ سے — سحاب نور بن گئے
نوائے جوئے بار اٹھی
صدائے آبشار اٹھی
ہواؤں کے رباب اٹھے خوش آمدید کے لیے
اٹھی حسینۂ سحر — پہن کے سر پہ تاج زر

حفیظ نے یہاں مسمط کی کلاسیکی ہیئت میں تبدیلیاں کرتے ہوئے، نظم کے یہ بند تخلیق کیے ہیں۔اس بند میں مصرعوں کے ترنم کی یہ صورت ہے کہ وہ ابلا پڑتا محسوس ہوتا ہے۔ 'کیا' کہا گیا ہے، وہ دب سا گیا ہے، اور 'کیسے' کہا گیا ہے، وہ نمایاں اور غالب ہے۔نظم کا موضوع صبح کا طلوع ہونا ہے۔صبح جس نرمی سے، آہستگی سے، اور نظارے کی گرفت سے پھسل پھسل جانے کی کیفیت کے ساتھ طلوع ہوتی ہے، اس کا تاثر نہیں۔اگر تاثر ہے تو آبشار کے تیزی سے گرتے دھاروں کا تاثر ہے۔جلوۂ صبح پیچھے رہ گیا ہے، اور اس کے نام پر ڈھول تاشے کا جشن سامنے ہے۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ موضوع اور ہیئت میں ایک فاصلہ ابھر آیا ہے؛ ایک ایسا فاصلہ، جس میں ایک فنکار کی گیت گانے کی خواہش تو پوری ہو رہی ہے، مگر فنی تکمیل کی آرزو کا سراغ بھی موجود نہیں۔اس وضع کی نظموں کی ہم زیادہ سے زیادہ جدید عہد میں لکھی گئی نظمیں کہہ سکتے ہیں، جدید (بہ معنی ماڈرنسٹ) نہیں۔طلوعِ صبح پر میراجی نے بھی ایک نظم 'آمدِ صبح' کے عنوان سے لکھی ہے۔اس نظم کے صرف ابتدائی دو مصرعے دیکھیے، اور اس فرق کو ملاحظہ کیجیے جو حفیظ اور میراجی کی حسیت (بہ معنی دنیا کو محسوس کرنے کی کیفیت) میں ہے۔

ڈوپٹہ شب کا ڈھلکے گا!
نہ ٹھہرے گا یہ سر پر رات کی رانی کے اک پل کو

دل چسپ بات یہ ہے کہ حفیظ اور میراجی دونوں نے صبح کے لیے نسائی تمثال منتخب کی ہے۔مجید امجد کی نظم 'امروز' میں بھی صبح کی شاہزادی کی تمثال ہے۔گویا جدید اردو شاعری میں جوان حسین عورت، صبح کے آرکی ٹائپل امیج کے طور پر ابھری ہے۔تاہم ہر شاعر نے اس آرکی ٹائپل امیج کو مختلف طریقے سے پیش کیا ہے۔حفیظ کی حسینۂ سحر بارات کے جلو میں دکھائی دیتی ہے، جب کہ میراجی کی رانی کے سر سے رات کا ڈوپٹہ اس آہستگی سے ڈھلکتا ہے، جیسے کسی اہم لمحے کا انکشاف ہو رہا ہو۔

اب ذرا مجید امجد کی نظم کے یہ مصرعے پڑھیے:

او طنبور بجاتے راہی، گاتے راہی
جاتے راہی
ساجن دیس کو جانا
منڈلی منڈلی چوکھٹ چوکھٹ
جھاجھن، جھاجھن، ڈگ تٹ، ڈگ تٹ
من کی تان اڑانا

لیکن میرے دکھوں کے ساجھی، میرے درد نہ گانا

کہیے، کیسے لگے؟ یہ مصرعے مجید امجد کے نظمیہ گیت 'ساجن دیس کو جانا' کا پہلا حصہ ہیں۔امجد کے گیت کا موضوع 'گلی گلی طنبور بجاتے گویے کے ذریعے محبوب تک پیغام پہنچانے کی آرزو' ہے۔حفیظ کے مصرعوں اور ان مصرعوں میں ایک مماثلت آپ نے محسوس کی ہوگی کہ دونوں میں اصوات کی تکرار اور قوافی کا اہتمام ہے، مگر ایک جگہ یہ اہتمام باقاعدہ محسوس ہوتا ہے، اور دوسری جگہ غیر محسوس ہے۔ایک جگہ مسلسل بلند ہوتی، شور کی کیفیت میں ڈھلتی موسیقی کا احساس ہے، اور دوسری جگہ ایک مدھم لے کا رکتا، بڑھتا، بل کھاتا، دائرہ سا بناتا احساس ہے۔امجد کی اس نظم کی ہیئت کی واضح خصوصیت بھی موسیقی کی ہیئت سے استفادہ ہے۔لفظوں اور آوازوں کی متناسب تکرار پوری نظم میں ہے۔طنبور کی آواز (جھاجھن، جھاجھن، ڈگ تٹ، ڈگ تٹ، جھنن، جھنن، چھنن، چھنن چھنن) اور ان لفظوں کی آواز (ان کی آس بندھانا، گیت ملن کے گانا، گلی گلی میں ساون رت کی مست پون بن جانا) میں تال میل کی کوشش ہے، جن کا تعلق متکلم کی دل کی حالت سے ہے، جس کی خبر محبوب تک پہنچانا مقصود ہے۔بلاشبہ یہاں بھی موضوع و ہیئت میں فاصلہ موجود ہے، مگر ایک ایسا فاصلہ جس میں فنی تکمیل کی کوشش محسوس ہوتی ہے۔

موسیقی سے کام لے کر اگر آواز میں ہیئت کے امکانات تلاش کیے جاتے ہیں، تو مصوری اور مجسمہ سازی کے فن سے استفادہ کر کے 'دیکھنے اور دکھانے' میں ہیئتی امکانات کی کھوج کی جاتی ہے۔یہاں ہماری مراد نہ تو محاکاتی شاعری سے ہے، نہ تصویری شاعری سے۔جدید نظم کی شعریات میں یہ سوال مسلسل موجود رہتا ہے کہ خیال و موضوع کے اظہار کا سب سے مؤثر وسیلہ کیا ہو سکتا ہے؟ یہی سوال، نظم گو کو دیگر فنی پیرایوں کی طرف متوجہ کرتا ہے۔علی محمد فرشی کی نظموں کے یہ دو ٹکڑے دیکھیے۔دیکھیے کے لغوی مفہوم میں۔

ریگِ رواں پر
ری ل گ ت ے، ری ل گ ت ے،
عمریں ب ی ت ی ں

بے کراں وسعت سے باہر
گِر
پڑا

وہ

ذرا سی زندگی میں

پہلے ٹکڑے میں شاعر نے ایک ایسی مصورانہ ہیئت اختیار کی ہے کہ عمروں کا رینگ کر گزرنا صرف بیان نہ ہو، دکھایا بھی جاسکے؛ یعنی رفتہ رفتہ بل کھاتے، سکڑتے، اپنی طاقت جمع کرتے، کراہتے، مگر آگے بڑھتے دکھایا جاسکے۔ اس کے لیے شاعر نے لفظوں کو توڑ کو، حرفوں کی صورت لکھا ہے، تا کہ ہر حرف پر آپ رکیں، پھر اگلے حرف کی طرف بڑھیں، یہ محسوس کرتے ہوئے کہ ہر حرف، رینگنے کی ایک ایک کیفیت کی طرف دھیان منتقل کر سکے۔ ماننا چاہیے کہ یہ ایک ہیئتی اجتہاد ہے جو اردو کے چند ایک نظم گو شعرا نے کیا ہے (ساقی فاروقی کے یہاں بھی اس کی کچھ مثالیں موجود ہیں، اور یامین کے یہاں بھی)۔ اجتہاد کبھی کبھی، اور صرف خاص موقع پر ہو تو اجتہاد رہتا ہے، چناں چہ نظم کے لفظوں کو کبھی کبھی اور خاص وجہ سے توڑ کر لکھا جائے تو اس کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ فرشی صاحب اس بات کو سمجھتے ہیں۔ اسی اجتہاد کی ایک اور صورت لفظ 'گر' کو اس طور ترچھا لکھنا ہے، کہ گرنے کی حالت سامنے آسکے (اسے آئیڈیو گرام بھی کہہ سکتے ہیں)۔ ہم خود کو اس اجتہاد، فنی تکمیل کی اس انوکھی کوشش کی تحسین کرنے سے باز نہیں رکھ سکتے، مگر کیا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاعر موضوع و ہیئت میں کامل ہم آہنگی قائم کرنے میں بھی کامیاب ہو گیا؟ ہمارا جواب نفی میں ہے۔ وجہ بڑی سادہ ہے۔ وجہ شاعر نہیں، اس کا میڈیم ہے۔ شاعری کا میڈیم لفظ ہے۔ موسیقی میں آواز اور مصوری میں رنگ، دونوں فنون میں استعمال ہونے سے پہلے کوئی معنی نہیں رکھتے، یعنی ان کی کوئی 'خارجیت' کوئی 'ثقافت' نہیں ہوتی، مگر لفظ کی خارجیت بھی ہے اور ثقافت بھی۔ لفظ کی خارجیت، اس کی مخصوص (تکلمی، املائی) ہیئت ہے، اور اس کی ثقافت سے مراد وہ معنی ہے جو ایک طویل ثقافتی عمل کے بعد وجود میں آیا ہے۔ جب لفظ کو اس آواز کی مانند استعمال کیا جاتا ہے جس میں محض تناسب اصوات ہو، تب بھی معنی برقرار رہتا ہے، اور جب رنگ کی صورت استعمال کیا جاتا ہے، تب بھی معنی باقی رہتا ہے۔ چوں کہ لفظ تکلمی ہیئت رکھتا ہے، اس لیے اس سے تناسبِ اصوات کی تخلیق میں محدود کامیابی ممکن ہوتی ہے، یعنی لفظ کی داخلی موسیقیت کو ابھارا جاسکتا ہے، اور اس موسیقی کو موضوع سے وابستہ احساس سے ہم آہنگ بنانے کی قدرے کامیاب سعی کی جاسکتی ہے، لیکن جب لفظ کو رنگ کے طور پر استعمال کرتے ہوئے، تصویر بنانے کی کوشش کی جاتی ہے تو سخت مشکل پیش آتی ہے۔ علی محمد فرشی نے جب رینگتے کو 'ری ں گ ت ے' اور بیتی کو 'ب ی ت ی' کی صورت لکھا تو دونوں کی تصویر بنانے کی مجتہدانہ سعی کی۔ یہ ایک نئی طرح کی محاکات ہے۔ محاکات میں مانوس مناظر کا بیان ہوتا ہے، جب کی علی محمد فرشی نے یہ فنی اہتمام کیا ہے کہ لفظ اپنی ابتدائی صورت کی طرف پلٹ آئے۔ رینگنے کی جو تصویر بنی وہ آنکھوں سے نہیں دیکھی جاسکتی، اسے ہم اسی طرح مکرر تعمیر کر کے دیکھ سکتے ہیں، جس طرح کسی بھی استعارے کے معنی تعمیر کرتے ہیں۔

لفظ، جب اپنی ابتدائی، شکستہ حالت یعنی حرفوں کی طرف لوٹتا ہے، تو بکھر جاتا ہے، مگر بے معنی نہیں ہوتا۔ لفظ کی ابتدائی، شکستہ حالت، اس حالت کا استعارہ بن جاتی ہے، جس کی نمائندگی لفظ کر رہا ہوتا ہے۔ تصویر کسی شے کی راست نمائندگی کر سکتی ہے، مگر استعارہ نہیں۔ ایک اور بات بھی ہے۔ لفظ کو توڑ کر لکھنے سے ایک تصویر صفحے پر بنتی ہے اور دوسری ذہن میں۔ توڑ کر لکھا گیا لفظ نہایت آہستگی سے ادا کیا جاتا ہے۔ اس کے ہر حرف کی صوت کو رک رک کر ادا کیا جاتا ہے تو ذہن میں اس تصویر کا ایک ایک رنگ واضح ہونے لگتا ہے، جو اس لفظ سے رواجی طور پر وابستہ ہوتی ہے۔ یہاں بھی لفظ کو اس کی ابتدائی حالت کی طرف پلٹانے کی سعی ہوتی ہے۔ دونوں صورتوں میں موضوع اور ہیئت میں فاصلہ موجود رہتا ہے؛ ایک ایسا فاصلہ، جس میں 'کیا' کہا گیا ہے، پر 'کیسے' کہا گیا ہے، سبقت لے جاتا محسوس ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ہم 'کیسے کہا گیا ہے' کی مدد سے 'کیا کہا ہے' تک پہنچتے ہیں۔ اسے نظم کی فنی تکمیل کی طرف ایک قدم سمجھنا چاہیے۔

بے شبہ سب نظموں میں ہیئت و مواد کا رشتہ یکساں نہیں ہوتا۔ بعض نظموں میں داخلی ہیئت اور موضوع میں نہ صرف فاصلہ دکھائی دیتا ہے، بلکہ دونوں کے درمیان ایک قابل محسوس تناؤ بھی موجود ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں ساقی فاروقی کی نظم 'گھر' کا متن درج ہوا ہے۔ اس نظم کا موضوع دو طرح کی زندگیاں ہیں: فطری و جبلی و لاشعوری زندگی اور سماجی و شعوری و خارجی زندگی۔ نیز آدمی کے پاس اختیار ہے کہ وہ چاہے تو فطری و جبلی و داخلی زندگی کا راستہ اختیار کرے، اور چاہے تو سماجی و شعوری و خارجی زندگی کا راستہ چنے۔ پہلی قسم کی زندگی کے لیے شاعر نے جنگل کی تمثال اور دوسری قسم کی زندگی کے لیے شہر و بازار کی تمثال وضع کی ہے۔ شاعر نے جبلی و لاشعوری زندگی کا لسانی مساوی، ایک ایسا جنگل فرض کیا ہے جس میں مقناطیسی زہر والے کالے اژدر برس ہا برس سے سو رہے ہیں، اور اس جنگل کے (درختوں کے) پتے بھی مہلک زہر کا اثر رکھتے ہیں۔ گویا یہ راستہ ہلاکت کے خوف کا ہے۔ کالے اژدر اور مہلک پتے جنسی خواہشوں، تنہائی اور خوف کی علامت ہیں؛ اژدر جنس کی علامت ہے، اور مقناطیسی زہر جنس کے سلسلے میں آدمی کی بے اختیاری کی۔ یہاں ایک خفیف اشارہ آدم کی ابتدائی زندگی کی طرف بھی ہے، جس نے اپنی جنسی برہنگی کا شعور پاتے ہی جنگل کے پتوں سے اپنے جسم کا ڈھانپا، مگر جس جنگل کا شاعر ذکر کر رہا ہے، اس کے پتے مہلک ہیں، یعنی جسم کو ڈھانپتے نہیں، زہر آلود کرتے ہیں۔ شاعر نے سماجی و شعوری زندگی کا لسانی مساوی، ایک ایسا ہموار راستہ فرض کیا ہے جس کے دونوں طرف شہر اور بازار ہے۔ اگر پہلا راستہ تنہائی کا، لاشعور کا، فطری، قدیمی زندگی کا ہے تو دوسرا راستہ مجلسی و شہری و شعوری و عقلی و جدید زندگی کا ہے۔ دونوں راستے گھر کی طرف جاتے ہیں۔ ایک اور فرق دونوں راستوں

میں یہ ہے کہ ایک طویل ہے، دوسرا مختصر ہے۔ طوالت واختصار کا تصور، مسافت سے نہیں، وقتِ مسافت کی مدد سے پیش کیا گیا ہے۔ جبلی ولاشعوری زندگی کا راستہ، شعوری وسماجی زندگی کے راستے کا نصف ہے۔ یہاں گھر بھی استعارہ بن گیا ہے؛ زندگی کی منزل کا، زندگی کے آدرش کا۔ گویا گھر، منزل وآدرش کا لسانی مساوی ہے۔ نظم کا متکلم، جب دونوں راستوں کا فرق بیان کر چکتا ہے تو یہ فیصلہ کرتا ہے:

میں نے اپنے دوسرے میں کی بات سنی اور خوب ہنسا
میں خوب ہنسا اور تین برس والے رستے پر چلنے لگا...

اسی مقام پر نظم کے موضوع اور ہیئت میں تناؤ ظاہر ہوتا ہے۔ متکلم کی ہنسی، اپنے دوسرے مَیں کا مضحکہ اڑاتی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے اور دوسرے مَیں میں کیا فرق ہے؟ ہنسنے والے مَیں اور ہنسی کا نشانہ بننے والے مَیں میں کیا امتیاز ہے؟ نظم بتاتی ہے کہ ہنسی کا نشانہ بننے والا مَیں ہی آگاہ کر رہا تھا کہ دو راستے ہیں۔ گویا وہ معرفتِ وجود کا نمائندہ ہے؛ وہ نہ صرف 'گھر' سے واقف ہے، بلکہ گھر کی طرف جانے والے دونوں راستوں سے بھی آگاہ ہے؛ وہ جانتا ہے کہ کون سا راستہ کس قسم کا ہے؛ کون سا راستہ مختصر مگر مشکل ہے، اور کون سا راستہ طویل مگر آسان ہے۔ اگر یہ راستے، معرفت ذات کے ہیں، اگر یہ راستے زندگی بسر کرنے کے دو طریقے ہیں، اگر یہ راستے انسانی عقل وجبلت جیسی متضاد چیزوں کے نمائندہ ہیں، تو آگاہ کرنے والا مَیں، ان دونوں میں سے کسی ایک سے تعلق نہیں رکھتا تھا، بلکہ ایک تیسرا مَیں تھا۔ اگر ہم ہنسنے والے مَیں کو جبلت کا نمائندہ سمجھیں، اور ہنسی کا نشانہ بننے والے مَیں کو عقل کا نمائندہ، تو ہمیں طنزیہ ہنسی کا مفہوم تو سمجھ آجاتا ہے کہ جبلت ہی عقل کا مضحکہ اڑاتی ہے؛ قدیمی، لاشعوری، فطری زندگی ہی، عقلی، جدید، شہری زندگی پر طنز کرتی ہے، مگر یہ بات سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ 'عقلی مَیں' زندگی کے دونوں راستوں کے عرفان کا حامل کیوں کر ہے؟ اگر وہ واقعی حامل ہے تو پھر اس پر طنز کا کیا جواز ہے؟ دونوں سوالوں کا جواب نظم میں نہیں ملتا۔ لہٰذا نظم جو کہنا چاہتی ہے، اس کی ہیئت اس کا ساتھ نہیں دیتی، اور اسی سے ایک نوع کا تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح جنگل اور اژدر کے ساتھ ہلاکت کا خوف وابستہ کیا گیا ہے۔ جب متکلم ہلاکت کے راستے کا انتخاب کرتا ہے، اور خوشی کے ساتھ کرتا ہے، تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ وہ جبلتِ مرگ کے زیر اثر ہے؟ جنگل کو قدیمی کہنا، اژدروں کا حامل کہنا، لاشعور کا لسانی مساوی ہے، مگر اس کے ساتھ زہر اور ہلاکت وابستہ کرنے سے، نظم کے موضوع اور اس کے لسانی مساوی میں تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ اس نظم کے سلسلے میں آخری بات یہ کہنی ہے کہ اگر دونوں راستے گھر جاتے ہیں، تو اس کا مطلب ہے کہ دونوں قدر کی سطح پر یکساں ہیں، فرق صرف مسافت کا ہے۔ قدر کی سطح پر یکساں راستے پر طنز کا جواز نہیں، صرف اپنے انتخاب کی آزادی کا اعلان کیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ متکلم کی ہنسی کو حوصلے، اعتماد

سے عبارت قرار دیں، مگر ہنسی انتخاب کی آزادی کی نمائندگی بہ ہر حال نہیں کرتی۔ واضح رہے کہ نظم کے موضوع و ہیئت میں تناؤ کی وضاحت سے، نظم کی کسی فنی کمزوری کی نشان دہی مقصود نہیں۔ یہ تناؤ، صرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ موضوع وہیئت (اور ہم نے یہاں ہیئت میں نظم کے لہجے، بحر، مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے، مصرعوں اور بندوں کے درمیانی وقفوں، اوقاف کے استعمال کو شامل نہیں کیا، ہیئت کے ایک محدود مفہوم کو سامنے رکھا ہے) میں کوئی فطری تعلق نہیں ہوتا؛ یہ تعلق قائم کیا جاتا ہے۔

گزشتہ صفحات میں اختر الایمان کی نظم 'کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام' کے چند مصرعے درج کیے گئے ہیں۔ اس نظم کے مواد اور ہیئت میں ہمیں ہم آہنگی کی کوشش ملتی ہے۔ نظم کے عنوان میں تناقض یعنی پیراڈاکس ہے، اور یہی تناقض پوری نظم، اس کی تمثالوں، لہجے، اور نظم کے وقفوں اور خالی جگہوں میں ملتا ہے۔ 'کالے سفید پروں والا پرندہ' ایک تناقض ہے۔ پرندہ کالے پروں والا ہوتا ہے، یا سفید پروں والا، یا پھر کالے اور سفید پروں والا ہوتا ہے۔ لیکن یہاں کالے کو سفید میں اس طور شامل کیا گیا ہے کہ دونوں کو جس قدر الگ کرنا مشکل ہے، اسی قدر دونوں کو ایک ساتھ تصور کرنا مشکل ہے... اتنا ہی مشکل جتنا ایک سفید رات کا تصور کرنا، یا ایک کالے دن کا تصور کرنا، یا پھر ایک سیاہ نیکی اور سفید بدی کا تصور کرنا۔ تناقض کا استعمال یہ باور کراتا ہے کہ 'حقیقت' نہ تو محض سیاہ ہے، نہ فقط سفید؛ سیاہی میں سفیدی اور سفیدی میں سیاہی شامل ہے، نیز دونوں کے درمیان سرمئی منطقے موجود ہیں۔ تناقض کا یہ تصور فلسفیانہ ہے۔ اگر حقیقت کو فلسفیانہ سطح پر لیا جائے تو یہ تناقض جلد سمجھ میں آجاتا ہے، لیکن اگر پیش نظر روزمرہ حقیقت ہو تو تناقض کا مفہوم بدل جاتا ہے؛ تب یہ تناقض ایک طنزیہ لے اختیار کر لیتا ہے۔ بایں ہمہ تناقض اپنی اصل میں فلسفیانہ ہی ہے، لہٰذا جب اسے روزمرہ حقیقت کے ضمن میں استعمال کیا جاتا ہے، تو فلسفیانہ تناقض کے بعض بچے کھچے اجزا اس میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یعنی اگر ایک طرف روزمرہ حقیقت کا مضحکہ پن ظاہر ہوتا ہے... اس سے بڑا مضحکہ پن کیا ہے کہ زندگی عمل کا تقاضا کرتی ہے، مگر عمل کے لیے جو علم، شعور، خیال درکار ہے، وہ غیر واضح ہے... دوسری طرف ہماری حقیقت کے بعض گہرے تضادات ظاہر ہوتے ہیں۔ مثلاً اس نظم میں پرندہ وقت کی علامت ہے، اور اس کے پروں کے 'کالے سفید' ہونے کا مطلب یہ ہے کہ اس کے پروں میں دن کی سفیدی اور رات کی سیاہی شامل ہے۔ ویسے پرندہ انسانی روح کی علامت بھی سمجھا جاسکتا ہے، جس کے سفید پروں میں سیاہی شامل ہوگئی ہے؛ یہ بات ہمارے باطنی تضادات کو بھی ظاہر کرتی ہے، اور خیر وبد کے سلسلے میں اس کشاکش کو بھی، جس سے ہماری روحیں دکھ محسوس کرتی ہیں... اب نظم کا یہ ابتدائی حصہ دیکھیے:

جب دن ڈھل جاتا ہے، سورج دھرتی کی اوٹ میں ہو جاتا ہے
اور بھڑوں کے چھتے جیسی بھن بھن
بازاروں کی گرمی، افراتفری
موٹر، بس، برقی ریلوں کا ہنگامہ تھم جاتا ہے
چائے خانے ناچ گھروں سے کمسن لڑکے
اپنے ہم سن معشوقوں کو
جن کی جنسی خواہش وقت سے پہلے جاگ اٹھی ہے
لے کر جا چکتے ہیں
بڑھتی پھیلتی اونچی ہمالہ جیسی تعمیروں پر خاموشی چھا جاتی ہے
تھیٹر تفریح گاہوں میں تالے پڑ جاتے ہیں
اور بظاہر دنیا سو جاتی ہے
میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
کتوں کی دم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے
یہ چتکبری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے
کوئی فلسفہ کوئی پائندہ اقدار نہیں، معیار نہیں ہے
اس پر اہل دانش ودوان فلسفی
موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں؟
فرقت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا
لیکن عدت کے دن پورے ہونے سے اک ہفتہ پہلے
نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی
بی بی کی صحنک، کونڈے، فاتحہ خوانی
جنگ صفین، جمل اور بدر کے قصوں
سیرت نبوی، ترک دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے؟

نظم کا موضوع انسانی دنیا کے تناقضات ہیں، جسے شاعر نے چتکبری دنیا کہا ہے؛ وہی کالے سفید پروں والے پرندے کی ایک نئی تمثیل! نظم کی تمثالیں، تلمیحیں، چھوٹے چھوٹے واقعات، سب انھی تناقضات

کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ انسانی وجود میں تناقضات کا ہونا، ایک گہرا، فلسفیانہ اور عارفانہ مسئلہ ہے۔ نظم میں اس مسئلے کی نشان دہی کے لیے روزمرہ زندگی اور تاریخ کے معروف واقعات پیش کیے گئے ہیں۔ کیا یہ تناقض نہیں کہ آپ ہستی کی بڑی بڑی حقیقتوں کو چھوٹی چھوٹی باتوں، چیزوں، اکثر مکروہ، تضادات سے لبریز واقعات کی مدد سے سمجھیں؟ جدید نظم کی روایت، اس تناقض کی حامل ہے۔ جدید نظم نے زندگی کی عظیم حقیقتوں کو فراموش نہیں کیا، مگر انھیں عظیم واقعات میں تلاش کرنے کے بجائے، یا کبیری کرداروں کی مدد سے، انھیں دریافت کرنے کے بجائے، عام، معمولی، سامنے کی اشیا اور عام، معمولی کرداروں کے ذریعے دریافت کرنے کا حوصلہ دکھایا ہے، اور جہاں عظیم واقعات یا کبیری کرداروں کا ذکر آیا ہے، وہاں ان کی زندگی کے معمولی پن کی نشان دہی کی ہے۔ (اس ضمن میں راشد کی نظمیں 'سباویراں'، 'مرگ اسرافیل'، 'ابولہب کی شادی'، وزیر آغا کی 'اک کتھا انوکھی' قابل ذکر ہیں)۔ 'معمولی' میں 'غیر معمولی' کی دریافت، بجائے خود ایک تناقض ہے۔ 'کتوں کی دم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے' ایک معمولی اور لغو (ایبسرڈ) بات ہے، مگر اسی معمولی بات پر غور کرتے ہوئے، عدمیت کا غیر معمولی فلسفہ پیش کرنا، جس کے مطابق چتکبری یعنی تناقضات کی حامل دنیا کی اقدار کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ خود عدمیت، ایک عظیم تناقض یعنی پیراڈاکس ہے۔ عدمیت کی رو سے کسی شے کی کوئی مطلق بنیاد نہیں؛ اگر کسی شے کی کوئی بنیاد نہیں تو کوئی فلسفہ کیسے پیش کیا جا سکتا ہے؟ بے بنیاد، بے معنی دنیا پر موٹی موٹی کتابیں لکھنے کا کیا مطلب؟ اسی طرح یہ کیا تناقض ہے کہ جنگ صفین اور جنگ جمل انھی شخصیات نے لڑی تھیں، جنھوں نے سیرت نبوی ﷺ سے راست فیض اٹھایا تھا۔ اس تناقض کا فرقت کی ماں کے تناقض سے کیا رشتہ ہے؟ فرقت کی ماں نے شوہر کی موت پر کہرام مچایا مگر عدت گزرنے کا بھی انتظار نہ کر سکی۔ کیا جس طرح مذکورہ جنگیں، سیرت نبوی ﷺ سے فاصلہ اختیار کرنے کا تاثر دیتی تھیں، اسی طرح فرقت کی ماں نے اپنے شوہر کی محبت کو ترک کر دیا تھا؟ بہ ہر کیف، جو تناقض فرقت کی ماں میں ہے، وہی تناقض غضنفر نام کے ایک مرد کردار میں بھی ہے، جسے آگے متعارف کروایا گیا ہے:

یہ دنیا لمحہ لمحہ جیتی ہے
مریم اب کپڑے سیتی ہے
آنکھوں کی بینائی ساتھ نہیں دیتی اب
اور غضنفر
جو رومال میں لڈو باندھ کے اس کے گھر میں پھینکا کرتا تھا
اور اس کی آنکھوں کی توصیف میں غزلیں لکھوا کر لایا کرتا تھا

اس نے اور کہیں شادی کر لی ہے
اب اپنی لکڑی کی ٹال پہ بیٹھا
اپنی کج رائی اور جوانی کے قصے دہرایا کرتا ہے
ٹال سے اٹھ کر جب گھر میں آتا ہے
بیٹی پر قدغن رکھتا ہے
نئے زمانے کی اولاد اب ویسی نہیں رہ گئی
بدکاری بڑھتی جاتی ہے
جو دن بیت گئے کتنے اچھے تھے

انسانی دنیا، انسانی ہستی کے ان تناقضات کا لسانی مساوی 'کتے کی ٹیڑھی دم' ہے؛ وہ سیدھی ہو سکتی ہے، نہ اس کا ٹیڑھا ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ انسانی دنیا کی حقیقت، تناقض ہے۔ نظم میں اس کے سلسلے میں ایک طنزیہ لے ملتی ہے۔

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ
بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے

یعنی مہاتما بدھ کا نروان، حضرت عیسیٰؑ کا مصلوب ہونا بھی، انسانی فطرت اور انسانی دنیا کے تناقضات کا خاتمہ نہیں کر سکتا۔ ایک نے خواہشوں کو ختم کرنے کی تعلیم دی، دوسری ہستی نے محبت اور قربانی کا درس دیا، مگر مقتدر طبقے خون خرابے سے باز نہیں آتے۔ عظیم نظریے، جنگجوئی جیسے معمولی جذبات کا خاتمہ نہیں کر پاتے۔ کالے سفید پروں والا پرندہ اڑتا رہتا ہے؛ رات دن میں، دن رات میں بدلتی چلی جاتی ہے، تاریخ کے عظیم واقعات رونما ہوتے چلے جاتے ہیں، مگر ہماری روزمرہ دنیا کے تضادات ویسے کے ویسے رہتے ہیں۔ انسانی دنیا کے تناقضات، تضادات اور لغویت کا موضوع نظم میں بار بار ظاہر ہوتا ہے۔ نظم کا آخری حصہ دیکھیے :

دلی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب
دن تو کالے پروالے بگلے ہیں
جو سب لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں
چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں
سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کے درماں

خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے
لیکن ایسا کیوں ہے
جب نسخہ کھلتا ہے
۱۸۵۷ء جاتا ہے
۱۹۴۷ء آ جاتا ہے

ان مصرعوں میں ایک طنزیہ لہجہ ہے۔ دلی کی جن گلیوں میں شہزادوں کی پھانسیاں دی گئی تھیں، وہ شاد آباد ہیں۔ وقت گزرا تو نئے جھنڈے تخلیق ہوئے، یعنی نئے ملک بنے۔ نئے ملکوں کے راہنماؤں نے اپنے عوام کے دکھوں کے علاج کے نسخے پیش کیے، مگر جب ان نسخوں کو جانچنے کا وقت آیا تو ۱۹۴۷ء آ گیا، جس نے ۱۸۵۷ء کی یاد تازہ کر دی؛ وہی خون ریزی، وہی تضادات۔ ایک نوآبادیات کے خاتمے کے بعد ایک نئی نوآبادیات کا قیام۔ محبت، عظیم مذہبی تعلیمات، سیاسی نظریات، فلسفوں، تاریخ کے بھیانک واقعات، یہاں تک کہ موت کو بھی ایک ہی طرح سے فراموش کر دیا جاتا ہے۔

اس نظم میں موضوع کو ہیئت کے مماثل بنانے کی کوشش ملتی ہے۔ نظم کی تیز لے، وقت کی تیز رفتاری کا تاثر ابھارتی ہے؛ نظم میں مصرعے، ایک دوسرے کے تعاقب میں تیزی سے آتے چلے آنے کا احساس دلاتے ہیں، جیسے دن رات ایک دوسرے کے تعاقب میں محسوس ہوتے ہیں۔ اگرچہ اس نظم میں وقفے ہیں، مگر ہر وقفہ نظم کے بنیادی موضوع کو برنگ دیگر پیش کرتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ معنوی سطح پر تمثالوں اور واقعات کی تکرار بوجھل محسوس ہوتی ہے۔ اس بوجھل پن کو کم کرنے میں اگر کوئی شے مدد کرتی محسوس ہوتی ہے تو وہ ہر بند کے خاتمے کے مصرعے (Punchlines) ہیں، جو ڈرامائی تاثر ابھارتے ہیں۔

کچھ اسی طرح کی ڈرامائی تیکنیک ہمیں سارا شگفتہ کی نظموں میں بھی ملتی ہے۔ ان کی نظموں میں موضوع کی وحدت تو سرے سے ہی نہیں، زیادہ سے زیادہ تاثر کی ڈھیلی ڈھالی وحدت ملتی ہے۔ کہیں تو ان کی نثری نظموں میں سطریں، نامکمل مصرعے بنتی محسوس ہوتی ہیں، اور زیادہ تر مصرعے طنزیہ ہیں۔ بعض بلاشبہ مضحکہ خیزی بھی ابھارتے ہیں۔ یہ نظمیں روایت شکن تو ہیں ہی، ہیئت شکن بھی ہیں۔ اگرچہ نظموں میں ڈرامائی عناصر ضرور ہیں، مگر ہیئت ڈرامائی نہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان میں کوئی ہیئت قائم ہو ہی نہیں پاتی۔ ان کی نظمیں ایسے محسوس ہوتی ہیں، جیسے تیزی سے اوراق اڑ رہے ہوں۔ ایک ہی نظم میں کئی تاثر، چھوٹے چھوٹے کئی موضوعات، کسی داخلی ارتباطی منطق کے بغیر ظاہر ہوتے چلے گئے ہیں۔ اردو کی جدید نظم میں اگر کسی شاعر کے یہاں شعور کی رو جیسی کوئی چیز ملتی ہے تو وہ سارا شگفتہ ہیں۔ درج ذیل نثری نظم 'بدن سے پوری آنکھ ہے

میری' دیکھیے، جس میں موضوعات کے ہاتھوں نظم کی نامیاتی ہیئت کا تصور شکست کھاتا محسوس ہوتا ہے۔ جب نظم میں مخاطب ایک ہو تو ایک واضح ہیئت قائم ہونے کا امکان ہوتا ہے، لیکن جب ایک ہی نظم میں متعدد مخاطب ہوں، اور خود متکلم کی آواز، پوزیشن، اور انداز تخاطب بھی مسلسل بدل رہا ہو تو اسے ہیئت کے ٹوٹنے کا منظر ہی کہا جائے گا۔

جاؤ جانماز سے اپنی پسند کی دعا اٹھالو
ہر رنگ کی دعا میں مانگ چکی
باغباں دل کا بیج تیرے پاس بھی نہ ہوگا
دیکھ دھوئیں میں آگ کیسی لگتی ہے
میرے پیرہن کی تپش مٹی کیسے جلاتی ہے
بدن سے پوری آنکھ ہے میری
نگاہ جوتنے کی ضرورت ہی کیا پڑی ہے
میری بارشوں کے تین رنگ ہیں
ٹوٹی کمان پہ ایک نشان خطا کا پڑا ہے
ہم چاہیں تو سورج ہماری روٹی پکائے
اور ہم سورج کو تندور کریں
فیصلہ چکادیا خطا اپنی بھول گئے
نذر کرنے آئے تھے چٹکی بھر آنکھ
آنکھ تیری گلیوں میں تو بازار ہیں
زمین آنکھ چھوڑ کر سمندر میں سو رہی
جنگل تو صرف تلاش ہے
گھر تو کائنات کے پچھواڑے ہی رہ گیا
شکار کمان میں پھنس پھنس کے مرا
تم کیسے شکاری
آنکھیں تیوروں سے جل رہی ہیں
جسم زندگی کی ملازمت میں ہے

تنہائی کشکول ہے
ہم نے آنکھوں سے شمشیر کھینچی
اور رخصت کی تصویر بنائی
رات گود میں سلائی
اور چاند کا جوتا بنوایا
ہم نے راہ میں اپنے پیروں کو جنا

ہمیں یہ کہنے میں تامل نہیں کہ کچھ سطریں داد سے بالاتر ہیں۔ زبردست شعریت سے لبریز اور رمزیہ ہیں۔ جیسے 'باغباں دل کا بیج تیرے پاس بھی نہ ہوگا'، 'گھر تو کائنات کے پچھواڑے ہی رہ گیا'... 'جسم زندگی کی ملازمت میں ہے'... 'تنہائی کشکول ہے'... 'ہم نے راہ میں اپنے پیروں کو جنا'۔

بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں ہیئت، موضوع سے آگے نکلتی محسوس ہوتی ہے۔ ہیئت پہلے ہماری توجہ کھینچتی ہے، اور موضوع بعد میں؛ تاہم دونوں ایک ہی منطقے میں موجود ہیں؛ دونوں کے رشتے میں کسی ایک کا پہلے یا بعد ہونا، نظم کی معنی خیزی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ ہیئت کے موضوع سے آگے نکلنے کا مطلب ہیئت کا حاوی ہونا نہیں ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ موضوع دب جاتا ہے، اور ہم ہیئت کا پردہ ہٹا کر اسے برآمد کرتے ہیں۔ ہیئت، موضوع کو دباتی نہیں، اس کے لیے کوکھ بنتی ہے۔ اس ذیل میں مجید امجد کی نظم 'مطلب تو ہے وہی....' کی ابتدائی سطریں دیکھیے:

مطلب تو ہے وہی... تم چاہے برف کے بلاکوں سے اک بھرے ہوئے ریڑھے کو کھینچو....
(سامنے پل کی چڑھائی ہے، ہاں، دیکھ کے، بوٹ نہ پھسلیں...
اور اب کھم کے آگے رستہ صاف ہے، عینک کے گیلے شیشوں کو پونچھو... چلو... چلو)
یا اک ڈسک پہ جھک کے، لفظ تراشو، اپنے دل کی چٹان کو توڑ کے،
دونوں صورتیں، ایک ہی بات

اس نظم کی ہیئت کا غالب پہلو، انتہائی ست آہنگ ہے، جو نثر کے قریب ہے، مگر نثر نہیں۔ یعنی ان مصرعوں پر نثر کا التباس ہوتا ہے، مگر انھیں پڑھتے ہوئے، اس التباس کا خاتمہ ضروری ہے۔ یہ ہیئت خود ایک التباس پیدا کرتی ہے، مگر اس کے خاتمے پر اصرار بھی کرتی ہے۔ شاعری میں التباس کا ہونا، شاعری کی تخلیقی قوت کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ اس طرح یہ ہیئت ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جاتی ہے، جس تک ہم

ظاہر والتباس کا پردہ چاک کرنے کے بعد پہنچتے ہیں؛ یہ دنیا بنیادی انسانی سوالوں کی دنیا ہے؛ اس دنیا میں تنگ وتاز نہیں، تنگ وتاز پر مراقباتی تفکر کی فضا ہے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ 'تنگ وتاز' پر تفکر بھی ایک طرح کی تنگ وتاز ہے۔ ہم چیزوں کی معنویت پر غور کرتے ہوئے، چیزوں کی نفی نہیں کر پاتے۔ نفی کا مطلب تو چیزوں کی معنویت پر غور کرنے کے عمل کا ترک کرنا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم جس ظاہر والتباس کا پردہ چاک کرتے ہیں، وہ خود ایک اور طرح کا التباس ثابت ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ نظم کی ہیئت بنفسہٖ معنی خیز ہے۔

اس اقتباس کے ہر مصرعے میں بسرام ہے؛ وقفہ ہے، خالی جگہ ہے، جس میں نظم ہمیں روکتی ہے۔ احتیاط سے پڑھے جانے، اور غور کرتے چلے جانے کا تقاضا کرتی ہے۔ اس طرح کی قرأت ہی سے نظم کا موضوع ومطلب روشن ہونے لگتا ہے۔ مثلاً پہلے مصرعے میں برف کے بلاکوں سے بھرے رہڑے کو کھینچنے کا ذکر ہے۔ (ایک زمانے میں یہ منظر عام تھا، جب گھر گھر فریزر نہیں پہنچا تھا)۔ نظم کے آہنگ میں جو سست رفتاری ہے، کم وبیش وہی سست رفتاری، ایک پہاڑی راستے پر برف سے لدے رہڑے کو ہاتھ سے کھینچنے میں ہے۔

نظم کا متکلم ایک ایسا شخص ہے، جو انسانی مساعی کے معانی کا عرفان رکھتا ہے۔ یہ متکلم خود نظم کی ہیئت کا ایک حصہ ہے۔ گویا شاعر نے جو کہنا چاہا ہے، اس کے لیے ایک خاص متکلم یا ایک خاص انسانی آواز کا انتخاب کیا ہے۔ وہ جب کہتا ہے کہ: 'مطلب تو ہے وہی' تو اس کا مطلب ہے کہ ایک ہی معنی کی رو، ہر طرح کی انسانی کوشش میں جاری ہے۔ وہ طرح کی انسانی کوششوں کا ذکر کرتا ہے: جسمانی اور ذہنی۔ انھیں وہ تمام انسانی مساعی کا استعارہ بناتا ہے۔ جسمانی کوشش کے لیے پتھریلے، اونچے راستے پر برف کے بلاکوں کے رہڑے کھینچنے کا انتخاب کیا ہے، اور ذہنی کوشش کے لیے علمی وتخلیقی سرگرمی کا۔ بہ ظاہر جسمانی محنت معمولی اور کم تر درجے کی ہے، اور ذہنی کوشش غیر معمولی اور بلند درجے کی حامل ہے، لیکن متکلم اس التباس کا پردہ چاک کرتے ہوئے کہتا ہے: دونوں صورتیں، ایک ہی بات۔ کیسے؟ اس سوال کا جواب، نظم کی ہیئت میں ہے، یعنی نظم کی تمثالوں میں۔ پہلے یہ دیکھیے کہ جسمانی کوشش کے لیے برف کے بلاکوں سے بھرے رہڑھے کا انتخاب کیوں کیا گیا ہے؟ پھر ایک ایسی سڑک کا انتخاب کیوں کیا گیا ہے، جس پر پل آتا ہے؟ برف میں پھسلنے کی خصوصیت ہوتی ہے۔ جب برف کے بلاک ریڑھے پر اوپر تلے، آس پاس دھرے جاتے ہیں تو ریڑھے کو کھینچتے ہوئے ان کے پھسلنے کا مسلسل اندیشہ رہتا ہے۔ جسمانی مشقت میں اندیشے کا عنصر، مشقت کو محض جسمانی سرگرمی نہیں رہنے دیتا۔ مشقت اور اندیشے کی انتہا، ریڑھے کو کھینچتے ہوئے، پل پر چڑھنا اور اترنا ہے۔ عینک کے گیلے شیشوں کو صاف کرنے کا مطلب، اپنے آنسوؤں کو پونچھنا ہے، جو پوری قوت سے ریڑھے کو پل کی

چڑھائی پر دھکیلتے ہوئے بہ نکلے تھے۔ نیز یہ ضبط کی علامت بھی ہے۔ تھم کے چلنے کی تلقین بھی ضبط کی تلقین ہے۔

ڈسک پہ جھک کے لکھنا، محویت کا عمل ہے۔ نظم کے مطابق لکھنا، لفظ تراشنا ہے؛ دل کی چٹان سے۔ انسان کی تخلیقی وعلمی سرگرمی، پیغمبرانہ نہیں ہوتی کہ لفظ خود بہ خود اترتے ہوں؛ انھیں اسی طرح تراشنا پڑتا ہے، جس طرح ایک فنکار، پتھر تراشتا ہے۔ دل کے لیے چٹان کا استعارہ کافی معنی خیز ہے۔ چٹان سے مراد پتھر کی بڑی سل بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں دل کی چٹان سے یہ مراد نہیں کہ دل پتھر ہو گیا ہے، بلکہ یہ مراد ہے کہ شاعری کی صورت جو لفظ تراشے جاتے ہیں، وہ دل کی سل سے تراشے جاتے ہیں۔ ویسے ہی جیسے سلوں کو تراش کے مورتیاں، ظروف بنائے جاتے ہیں۔ سل، مواد ہے۔ تخلیق میں دل کی سل مواد ہے۔ یہاں ایک بنیادی نکتے کو سمجھنا ضروری ہے۔ تخلیق، جن لفظوں سے عبارت ہوتی ہے، وہ اسی زبان کا حصہ ہوتے ہیں، جو پہلے سے موجود ہوتی ہے، پھر انھیں دل سے تراشنے کا مطلب؟ کیا شاعر کچھ نئے لفظوں کی تشکیل کا ذکر کر رہا ہے؟ بلاشبہ شاعری میں وہی لفظ استعمال ہوتے ہیں جو پہلے سے زبان میں موجود ہیں؛ شاعر نئی زبان ایجاد نہیں کرتا، مگر موجود لفظوں کو 'نیا' بناتا ہے۔ یہ 'نیا' بنایا جانا، استعارہ سازی ہے۔ (کوئی لفظ کس حد تک نیا بن سکتا ہے، اور کس حد تک اپنی قدیمی ثقافتی اصل سے جڑا ہوتا ہے، یہ بحث کتاب کے دوسرے باب میں ملاحظہ کیجیے) شاعرانہ استعارے، جذبے کی پیداوار ہوتے ہیں۔ دل کی چٹان سے لفظ تراشنے کا گویا یہ مطلب ہے کہ شاعری میں استعارے، جذبے یعنی دل سے تراشے جاتے ہیں۔ 'دل کی چٹان سے لفظ تراشنے' کا بیان کر کے، شاعر ذہنی تخلیقی عمل میں جسمانی محنت کا تصور شامل کر رہا ہے۔ امیر مینائی کے اس شعر میں بھی یہی بات کہی گئی ہے:

خشک سیروں تن شاعر میں لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرع تر کی صورت

اب ہم اس سوال کا جواب دے سکتے ہیں کہ کیوں کر جسمانی مشقت اور ذہنی محنت ایک ہی بات ہیں۔ دونوں میں جسم و ذہن شامل ہوتے ہیں؛ دونوں میں قوت اور توجہ درکار ہے؛ دونوں میں محنت اور دکھ شامل ہیں؛ دونوں میں جسم اور ذہن، اسی طرح ایک دوسرے میں تحلیل نہیں ہو سکتے، جس طرح ہیئت وموضوع ایک دوسرے میں تحلیل نہیں ہو پاتے۔ جس طرح ہیئت وموضوع کی ثنویت، نظم میں معنی خیزی کے امکانات بڑھاتی ہے، اسی طرح، جسم و ذہن کی ثنویت انسان کو اس بحران میں مبتلا کرتی ہے، جس سے سوچنے اور محسوس کرنے کے مسلسل عمل کو تحریک ملتی ہے۔ جسم و ذہن، ہیئت وموضوع کی طرح ایک دوسرے کی حدود میں داخل ہوتے، ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے، تضادات کو جنم دیتے، خلا پیدا کرتے، خاموشی و گویائی کی جدلیات کو

جنم دیتے رہتے ہیں۔ مجید امجد کی اس نظم میں موضوع یا زیادہ مناسب لفظوں میں معانی، ہیئت سے مسلسل پھوٹتے رہتے ہیں۔ نظم میں برف/آگ، چٹان/دریا وجھرنا، عدل/ظلم، قوت/ڈر جیسے لفظوں اور استعاروں سے جدلیاتی ہیئت بنائی گئی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کے معنی اسی جدلیات میں مضمر ہیں۔ نظم کا خاتمہ ان مصرعوں پر ہوتا ہے:

اک بار اور اپنی پوری قوت سے توجہ
ورنہ برف کے لفظوں میں سب آگ پگھل جائے گی

غور کیجیے: قوت کا تعلق جسم سے ہے، اور توجہ کا تعلق ذہن سے ہے۔ نظم، جسم وذہن میں کسی ایک کی نفی نہیں کرتی، دونوں کو یکساں اہمیت دیتی ہے۔ یعنی اگر جسم کی پوری قوت نہ ہوگی، یا توجہ نہ ہوگی تو انجام کیا ہوگا؟ یہاں ایک لمحے کے لیے رکیے۔ نظم کا لہجہ انتباہ کا ہے۔ اس کا سبب، نظم کا خاص متکلم ہے، جو صاحبِ عرفان ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اگر جسم وذہن دونوں شامل نہ ہوں گے تو انسانی سعی کا انجام کیا ہوگا؟ 'ورنہ برف کے لفظوں میں سب آگ پگھل جائے گی'۔ غور کیجیے، کس طرح نظم کے آخر تک پہنچتے پہنچتے، برف کے بلاک، برف کے لفظ بن گئے ہیں؛ ایک مزدور اور شاعر کا فاصلہ مٹ گیا ہے، اور تخلیق کار کے سینے کی آگ، برف کے لفظوں میں سموئی گئی ہے! متکلم، برف کے لفظوں میں آگ برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ یعنی ایک محال کو قائم رکھنا چاہتا ہے؛ برف ہوتے انسانی وجود، برف ہوتے انسانی رشتوں، برف ہوتے انسانی جذبوں میں آگ دیکھنا چاہتا ہے۔ نیز کامل توجہ یا حسی وذہنی عمل کی یکجائی ایک معجزاتی عمل ہے، اور اس کا ثمر ہے: برف کے عین قلب میں آگ تخلیق کرنا، اور اسے پگھلنے سے محفوظ رکھنا؛ جب کہ لسانی سطح پر اس کا مفہوم ہے: مردہ لفظوں سے استعارے بنانا۔

شاعر یکسر نئی زبان ایجاد نہیں کرتا، نئے استعارے وضع کر کے، لفظوں کو 'نیا' بناتا ہے۔ جدید شاعر یہ سمجھتا تھا کہ 'نئے لفظوں' پر شاعر کی مہر ثبت ہوتی ہے۔ وہ اپنی کبریائی تخلیقی صلاحیت کی مدد سے موجود زبان کی قلبِ ماہیئت کر دیتا ہے۔ اس کے لفظوں میں اس کی روح کی آگ ہوتی ہے۔ لیکن کیا واقعی؟ اصل یہ ہے کہ شاعر کی کبریائی تخلیقی صلاحیت کا تصور جدیدیت کی پیداوار تھا، اور ایک حد تک مغالطہ آمیز تھا۔ جدید شاعر یہ سمجھتا تھا کہ وہ اپنے دل کی آگ سے، اپنی بغاوت کے شعلے سے، اپنی مطلق انفرادیت کی تپش سے لفظ کے 'اندر' کی دنیا کو پھونک سکتا ہے، اور راکھ میں نئے پھول کھلا سکتا ہے، اور ان پھولوں کا بیج، اس کی روح میں مضمر ہوتا ہے۔ یہ نہایت پرشکوہ تصورِ لفظ کو برف کی طرح سمجھتا تھا، جسے ذرا سی تپش سے پگھلایا جا سکتا ہے۔ لفظ ایک

ثقافتی تشکیل ہے، اور اس کی مثال کاغذ پر لکھی گئی وہ تحریر ہے، جسے مٹا کر اس پر کچھ لکھنے کی کوشش کی گئی ہو، مگر ذرا سا غور کرنے سے وہ جھلک دکھا رہی ہو۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ لفظ اپنے لسانی وثقافتی سرچشمے (یاOrigin) سے نہیں کٹتا۔ لہٰذا شاعری میں سب 'نئے لفظوں' کا سرچشمہ، شاعر کی ذات نہیں، لسانی وثقافتی سرچشمہ ہوتا ہے۔

•◆•◆•◆•

حوالہ جات:

(۱) ٹیری ایگلٹن *How to Read a Poem*، بلیک ول، لندن، ۲۰۰۷ء، ص ۶۸

جدید نظم میں جلاوطنی کا اظہار

(اختر الایمان کی نظم کے حوالے سے)

اردو میں جدید نظم کے متعلق مقبول ہونے والے کچھ مفروضوں کو ساقط کیے بغیر ہم اختر الایمان (۱۹۱۵ء۔۱۹۹۶ء) کی نظم سے نہ لطف اندوز ہو سکتے ہیں، نہ اس کے معانی تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں! یاد رہے شاعری سے حاصل ہونے والی مسرت، اس کے معانی کی دنیا میں اترنے کا زینہ بن جایا کرتی ہے۔

یہیں بعض بنیادی مسائل کی نشان دہی بھی ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ ہم ادب کو نہ صرف بعض توقعات (جنھیں اصطلاحاً مفروضے کہا جاسکتا ہے) کی روشنی میں پڑھتے ہیں، بلکہ یہ توقعات ادب سے اخذ مسرت و معنی کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ دوّم یہ کہ اردو کی جدید نظم تقاضا کرتی ہے کہ اس کی تفہیم سے پہلے، اس کی شعریات کی تفہیم، اور اس سے ایک عام درجے کا اتفاق کیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا ایک اہم حصہ نظم سے 'باہر' موجود ہوتا ہے، اور نظم کے قاری کو پہلے اس حصے سے متعارف ہونا چاہیے۔ (اگر کوئی قاری ایسا نہیں کر پاتا، یا نہیں کرنا چاہتا تو اسے نظم کی دنیا سے 'باہر' رہنے پر تیار رہنا چاہیے)۔

اس سے یہ شائبہ ہوتا ہے کہ نظم خود اپنے وجود کا جواز باور نہیں کرا سکتی، اور اسے اپنے ہی ایک طفیلی وجود یعنی تنقید پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ یہ شائبہ اس لیے ہوتا ہے کہ قبل جدید شاعری سے متعلق ہمارا خیال ہے کہ اسے اپنے وجود کے جواز کا سوال درپیش نہیں ہوتا؛ ہم تنقیدی تصورات کا پاسپورٹ رکھے بغیر اس شاعری کی دنیا میں داخل ہو سکتے ہیں۔ مگر کیا واقعی؟ اصل بات یہ ہے کہ ہم دو باتیں بھول جاتے ہیں۔ جدید اور قبل جدید یا کلاسیکی عہد کا فرق، اور جدید عہد میں کلاسیکی شاعری کے مطالعے کا طریقہ۔ قبل جدید عہد کی شاعری بھی تنقیدی تصورات رکھتی تھی، اور انھی کے ذریعے اپنے وجود کا جواز پیش کرتی تھی، مگر وہ تصورات عام ادبی شعور اور ثقافت کا حصہ بنے ہوئے تھے، اور اس لیے حصہ بنے ہوئے تھے کہ وہ انقطاع، عدم تسلسل وجود میں نہیں آیا تھا، جس کا

تجربہ سیاسی و تہذیبی طور پر ہم نے نوآبادیاتی عہد میں کیا، اور فکری سطح پر جدیدیت کے فلسفے کے تحت۔ تاہم کلاسیکی عہد میں بھی جب کبھی کوئی شاعر عام ادبی شعور سے ہٹ کر کچھ لکھتا تھا، عام ادبی شعور سے خود کو منقطع کرنے کی جسارت کرتا تھا تو اسے وہی صورتِ حال درپیش ہوتی تھی، جس کا سامنا بیسویں صدی میں جدید شعرا کو ہوا۔ غالب کو یوں ہی نہیں کہنا پڑا: 'نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی، نہ سہی'۔ علاوہ ازیں نوآبادیاتی سیاسی، تعلیمی اثرات نے جب کلاسیکی شاعری سے ہمارا ذوقی رشتہ کمزور کر دیا، اور جدیدیت کے فلسفے نے کلاسیکی تصورِ کائنات پر سوالیہ نشان لگا دیا تو کلاسیکی شاعری ہمارے لیے بڑی حد تک 'اجنبی' ہو گئی۔ بیسویں صدی کے اوائل سے احساس ہونے لگا کہ جب تک آپ کلاسیکی شعریات کا لحاظ نہیں رکھتے، کلاسیکی شاعری کے معانی تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ یعنی کلاسیکی شاعری کا ایک اہم حصہ بھی، جدید شاعری کی طرح اس سے 'باہر' موجود ہے؛ جب تک آپ اس حصے کا فہم حاصل نہیں کرتے، بلکہ اسے جذب نہیں کرتے، کلاسیکی شاعری کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔

جدید نظم جس جدیدیت کا تخلیقی مظہر ہے، وہ عام ادبی شعور ہی کو نہیں چیلنج نہیں کرتی، عام انسانی شعور سے بھی مبارزت طلب ہوتی ہے، اور خود شعور کے عقب میں موجود اس دنیا میں بے دھڑک داخل ہوتی ہے، جو شعور کو تلپٹ کرنے پر آمادہ رہتی ہے۔ (مابعد جدیدیت اس سے ایک قدم آگے جا کر خود شعور، ذوق، معنی، متن وغیرہ کے قائم ہونے کے عمل پر سوال اٹھاتی ہے)۔ یعنی جدید نظم لکھی ہی اس منطقے میں جاتی ہے، جہاں وحدانی (Monolithic)، مقبولِ عام تصورات، اجتماعی بیانیوں، ادبی سماجی کینن کو چیلنج کرنے کی عام اجازت ہی نہیں، اسے لازمی تخلیقی ضرورت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ چوں کہ یہ منطقہ خود کار انداز میں وجود میں نہیں آتا، یا آسمان سے انعام کے طور پر نہیں اترتا، بلکہ اس بشر مرکزی فکر میں وجود رکھتا ہے، جو تمام انسانی ذہنی اعمال کی اصل 'تاریخ و سماج' اور ان سے رونما ہونے والی 'دنیویت' میں دیکھتی ہے، اس لیے اسے برابر واضح کیا جانا ضروری ہے۔ یعنی ایک ایسی انسانی فکر کی مسلسل ضرورت ہے، جو ہر شے پر سوال، خالص انسانی دنیوی تناظر میں سوال قائم کر سکے، اور نتیجتاً انسانی دنیا کے معاملات کی باگ انسانی ہاتھوں میں رہے۔ جدید نظم کی تنقید کا ایک حصہ اسی منطقے کے جواز، کارگزاری اور نظم سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالتا ہے۔ اردو کے سماج میں جہاں جدیدیت، اور اس کی اگلی منزل مابعد جدیدیت کے خلاف 'مقدس نظریاتی مزاحمت' موجود ہے، جدید نظم کی مذکورہ تنقید کی زیادہ ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

علاوہ بریں جدید نظم جس دنیا (اور اس دنیا میں سماج، تاریخ، سیاست، علوم، جمالیات وغیرہ خاص طور پر شامل ہیں) کو لکھتی ہے، اس میں سب کچھ مسلسل بدل رہا ہے، فنا ہو رہا ہے، اندر باہر کوئی شے مستقل

نہیں، ایک خطرہ، ایک بحران ہے، جس کی زد پر ہر جدید لکھنے والا خود کو محسوس کرتا ہے؛ کوئی ہیئت، کوئی تیکنیک، کوئی اسلوب، لفظیات کا کوئی مجموعہ، موضوعات کی کوئی فہرست ایسی نہیں، جسے ہر شاعر قبول کر سکے، یا جسے اپنے تجربے کے اظہار کے لیے موزوں سمجھ سکے؛ ایک لنگر، ایک محفوظ ٹھکانے، ایک وطن کی جستجو سب کو ہے۔ جدید نظم اسی جستجو کا جمالیاتی مظہر ہے!

مختصر یہ کہ جدید نظم ماضی سے ایک دم کٹ جانے، اور ایک غیر متوقع حال اور غیر یقینی مستقبل کے روبرو ہونے کے تجربے کو لکھتی ہے۔ یہ کم و بیش ایک ایسی صورتِ حال ہے کہ آپ 'اپنوں' سے بچھڑ کر ایک نئی، اجنبی دنیا میں آ گئے ہیں، جلاوطن ہو گئے ہیں، بے گھر ہو گئے ہیں، محفوظ پناہ گاہوں سے بے دخل کر دیے گئے ہیں، اور اکیلے ہو گئے ہیں، اور آپ کا سامنا غیر متوقع حالات سے ہے، یعنی 'آج اور اس لمحے' سے ہے، جس کے ایک طرف ماضی منھ پھاڑے کھڑا ہے، اور دوسری طرف آنے والا، غارت گر لمحہ ہے۔ جدید شاعری جلاوطن، بے گھر افراد کی شاعری ہے، جن کا اگر کوئی گھر ہے تو یہی شاعری ہے، جسے 'آج، اس لمحے' کے 'اندر' لکھا گیا ہے۔ حقیقی جدید شاعر مکاں سے زیادہ زماں میں سانس لیتا ہے۔ اکثر لوگ 'بے گھری' کو تجربہ بنانے سے گریز کرتے ہیں، کیوں کہ وہ نئے جذبات اور ایک نئی قسم کی آزادی کو سہارنے سے قاصر ہوتے ہیں، اس لیے وہ 'گھر'، ماضی و روایت کے وحدانی تصور کی 'محفوظ پناہ گاہ' کی طرف مراجعت کر جاتے ہیں۔ یعنی کچھ نظم گو اپنی شاعری کو اپنا گھر نہیں بنا پاتے، اور قارئین جدید نظم کے بجائے روایتی، مانوس شاعری سے دل لگا لیتے ہیں۔

اخترالایمان کی شاعری ایک 'جلاوطن'، 'بے گھر' شخص کی شاعری ہے۔ انھوں نے ہجرت نہیں کی، وہ جلاوطن بھی نہیں ہوئے، مگر انھوں نے مہاجرت اور بے دخلی کے تجربے کی شاعری لکھی۔ کیسے؟ اس کا جواب آئندہ صفحات میں تلاش کیا گیا ہے۔

'جدید نظم، زبان کے علامتی استعمال سے عبارت ہے، اور علامت نظم کی زبان کو اجنبی، پیچیدہ، مبہم بناتی ہے'۔ یہ مقبول ترین مفروضہ ہے، جسے جدید نظم کے ہر شاعر کے مطالعے میں اندھا دھند استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر آپ اس مفروضے کی روشنی میں اختر کی نظمیں پڑھیں تو عین ممکن ہے آپ کو سخت بے زاری محسوس ہو؛ اختر کی بڑی حد تک سادہ، کھردری، روزمرہ کی زبان، آپ کو جدید نظم کے لیے اجنبی محسوس ہو۔ تاہم اگر ہم مذکورہ مفروضے کے ٹھیک ٹھیک معنی اور کچھ مضمرات پر غور کر لیں تو ہمیں اس سوال کا جواب مل جائے گا کہ اخترالایمان کی نظموں کے لیے اسے ساقط کرنا کیوں ضروری ہے۔ اس مفروضے کا ٹھیک ٹھیک معنی یہ ہے کہ جدید نظم حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی، حقیقت خلق کرتی ہے، اور اس ضمن میں زبان کا خاص طرح کا استعمال کرتی ہے۔ یہ خاص

طرح کا استعمال، زبان کے اپنے معنی خیزی کے نظام کو متحرک کرنے سے عبارت ہے۔ یعنی زبان کا ایک طرح کا استعمال حقیقت کی عکاسی کرتا ہے، جب کہ دوسری طرح کا استعمال حقیقت خلق کرتا ہے۔ زبان کا یہ دوسری طرح کا استعمال اس تجربے یا حقیقت کو بے دخل کر دیتا ہے، جو سماجی یا نفسی دنیا میں بالفعل موجود ہوتی ہے۔ (یہ الگ بات ہے کہ بے دخل ہونے کے باوجود حقیقت کے کچھ ریزے اپنی لو دیتے رہتے ہیں)۔ اس کے نتیجے میں 'جدید نظم' ایک خود مختار حیثیت اختیار کرنے کا تاثر دیتی ہے۔ تاثر اس لیے کہ حقیقت کے ریزے نظم کی لسانی خود مختاری پر دھاوا بولنے کا قوی امکان رکھتے ہیں۔ بہ ہر کیف مذکورہ مفروضے کی روشنی میں نظم کے اندر جھانکنے کے لیے کسی مانوس، جانی پہچانی حقیقت کی روشنی نہیں چاہیے، بلکہ خود نظم کی 'بند، تاریک دنیا' اپنے اندر اپنی طرز کی روشنی رکھتی ہے، اور اس تک رسائی، نظم کی علامتوں کی گرہوں کو کھولنے سے ہو سکتی ہے، اور علامتوں کی گرہیں کھولنے کے لیے ضروری ہے کہ خود علامت ہی کو حوالہ بنایا جائے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ جدید نظم کے بعض ممتاز شعرا کے لیے یہ مفروضہ کلید کا درجہ رکھتا ہے، مگر اخترالایمان کے لیے نہیں، جو بلاشبہ جدید نظم ہی کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔

راشد اور میراجی کی طرح، اخترالایمان کو بھی اپنی نظموں کی وضاحت کی ضرورت محسوس ہوتی تھی۔ چناں چہ اپنی نظموں کی کتابوں کے دیباچوں میں انھوں نے اپنی کئی نظموں کی 'علامتوں' کی تشریح کی ہے[1]۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ اپنی نظموں کی تشریح کے دوران میں خود اسی مفروضے کے اسیر ہوئے، جس کو معطل رکھنے کے نتیجے میں ان کی نظم نمو پاتی ہے۔ (یہ ایک عمومی رویہ ہے کہ اکثر شاعر اپنے تخلیقی عمل کے دوران میں ادعائی طرزِ عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں، مگر نظموں کی 'اپالوجی' تیار کرنے میں معذرت خواہانہ رویہ اختیار کرتے ہیں)۔ ان کی نظم کی زبان ایک ایسی خود مختار حیثیت اختیار نہیں کرتی، جہاں وہ موجود و معلوم سے بے نیاز ہو کر خود اپنے موجود و معلوم، خود اپنے ڈھنگ سے خلق کرنے لگتی ہے؛ روزمرہ کی حقیقت پر 'لسانی، علامتی، نشانیاتی، خطابتی حقیقت' غالب آ جاتی ہے (اس طرح کی نظم کو ہم مابعد جدید کہیں تو زیادہ مناسب ہوگا)۔ اخترالایمان کی نظم روزمرہ کی حقیقت میں بنیاد رکھتی ہے، لیکن یہ روزمرہ ہر اعتبار سے 'جدید' ہے؛ اس کا زمانی تعلق جدید دنیا سے ہے، جس نے اختر کے حینِ حیات خود کو پہلے نو آبادیاتی، پھر تقسیم و فسادات اور بعد میں صنعتی، سرمایہ دارانہ دنیا کے طور پر پیش کیا، اور اس کا علمیاتی تعلق جدیدیت کے فلسفے سے ہے، جس میں 'اپنی' ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو، پر شدید اصرار تھا، اور جس کا شعریاتی تعلق جدید شاعری کی اس تحریک سے ہے، جس میں کینن سازی کے خلاف مزاحمت موجود تھی۔ جب جدید شاعری کینن سازی کے خلاف مزاحمت کرتی ہے تو اس کا صاف سیدھا مطلب یہ ہے کہ ایک جدید شاعر، دوسرے جدید شاعر کے لیے کینن نہیں بن سکتا، اور ایک خطے کی جدیدیت،

کسی دوسرے خطے کی جدیدیت کے لیے کینن نہیں بن سکتی۔ کینن شکنی کے اسی عمل کے نتیجے میں جدیدیت کا کوئی ایک مستند ورژن قائم نہیں ہو پاتا۔ جدیدیت کی ایک سے زیادہ اور مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں۔ واضح لفظوں میں، جسے ہم جدید نظم کہتے ہیں، وہ کسی ایک انسانی آواز کی نمائندگی نہیں کرتی، بلکہ وہ ایک ایسا تخیلی میدان ثابت ہوتی ہے، جہاں ہر انسانی آواز، اپنے اظہار کو مستند بنانے کا یکساں موقع حاصل کرتی ہے۔ یوں اصولی طور پر ہر جدید نظم ایک نئی انسانی آواز کو مستند بنانے کی کوشش ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک معلوم، روزمرہ کی حقیقت کو پیش کرتے ہوئے بھی جدید نظم یہ کوشش جاری رکھتی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں جس انسانی آواز کو مستند بنانے کی کوشش ملتی ہے، وہ ایک جلاوطن کی آواز ہے۔ اختر کی اکثر نظمیں روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں، کیفیتوں، تجربوں کو پیش کرتی ہیں (اور یہاں وہ مجید امجد کے کافی قریب آتے محسوس ہوتے ہیں)، جس سے یہ لگتا ہے کہ وہ اپنے آس پاس اور اردگرد کی دنیا میں سانس لے رہے ہیں، یعنی 'گھر' اور 'وطن' میں ہیں، لیکن اس دنیا سے ان کا تعلق تطابق اور سمجھوتے کا نہیں، جیسا کہ محمد حسن نے کہا ہے(۲)، بلکہ ان سے 'باہر' ہونے کا ہے، جو جلاوطنی کی حالت ہے۔

جلاوطنی کی کئی صورتیں ہیں۔ ان سے جدید عہد میں کتنے ہی محبِ وطن سیاست دانوں سے لے کر دانش وروں اور تخلیق کاروں کو واسطہ پڑا۔ ان صورتوں میں جبری اور اختیاری تو سامنے کی ہیں۔ ان دونوں میں جلاوطن شخص اپنے وطن سے دور کسی اور خطے میں رہنے پر مجبور ہوتا ہے۔ جلاوطنی کی یہ قسمیں ناظم حکمت اور محمود درویش کی نظموں میں خاص طور پر ملتی ہیں۔ ایک تیسری صورت 'گھر میں بے گھری' کی ہے۔ آدمی اپنے وطن میں رہتے ہوئے، اپنے وطن کے کلچر، زبان سے کٹا ہوا ہوتا ہے۔ جلاوطنی کی چوتھی صورت وہ ہے جسے ایڈورڈ سعید جلاوطنی کی استعاراتی صورت کہتے ہیں(۳)۔ خود کو مسلسل بے خانماں محسوس کرنا، اور اس کے نتیجے میں ایک کبھی ختم نہ ہونے والے اضطراب کی زد پر رہنا، جلاوطنی کی استعاراتی حالت ہے۔ اس حالت کا محرک حقیقی بے دخلی بھی ہو سکتی ہے، اور فکر و اظہار پر بندشیں بھی ہو سکتی ہیں، اور اپنے ادبی و علمی نظریات سے سماج کی عدم موافقت بھی۔ اختر الایمان کو بچپن میں ایک محدود قسم کی حقیقی جلاوطنی کا تجربہ ہوا۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۴ء تک کے چار سال انھوں نے موئید الاسلام، دہلی میں گزارے۔ وہ دہلی میں چچا کے پاس آئے، جنھوں نے انھیں گھر میں رکھنے کے بجائے موئید الاسلام پہنچا دیا۔ بہ قول اختر الایمان ''موئید الاسلام ریفارمیٹری بھی تھا، مریض خانہ بھی، یتیم خانہ بھی، اور ایک با قاعدہ سکول بھی(۴)۔'' یہاں اختر الایمان کو کسمپرسی اور زندگی کرنے کے جبری طور طریقے اسی طرح اختیار کرنے پڑے، جس طرح ایک جلاوطن شخص انھیں اختیار کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اختر الایمان نے خاصی کمزور آپ بیتی لکھی ہے۔ انھوں نے واقعات تو بیان کر دیے، مگر ان واقعات کے

اثرات، اور اپنی نفسی و ذہنی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ نہیں کیا۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ والدین کے جیتے جی یتیم خانے میں نوعمری کے چار برسوں کا حقیقی، نفسیاتی اثر 'جلاوطنی' کا تھا۔ آگے ان کی نظموں میں جلاوطنی کی جو استعاراتی صورت پیدا ہوئی، اس کا ایک ممکنہ محرک یہ واقعہ ہو سکتا ہے۔

اختر الایمان کے یہاں جلاوطنی استعارہ بنتی ہے۔ یعنی یہ حقیقی جلاوطنی سے 'بڑھ کر' ہے۔ حقیقی جلاوطنی میں آدمی کسی دوسری سرزمین پر مہاجرت کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتا ہے، اور خود کو سزا یافتہ تصور کرتا ہے، لیکن استعاراتی جلاوطنی میں آدمی اپنے وطن ہی میں مہاجرت و گھر بدری کے عذاب ہی نہیں سہتا، بلکہ جبریت و بے دخلی کی ایک کربناک حالت اور اس کے خلاف ایک مسلسل مزاحمت اور ایک لامتناہی اضطراب کی زد پر رہتا ہے۔ حقیقی جلاوطن شخص اپنے وطن کی یاد سے اپنی سزا میں کچھ کمی محسوس کرنے کے مواقع پیدا کر لیتا ہے، جس طرح ناظم حکمت یا درویش اپنے وطن کو یاد کر کے آسودگی حاصل کر لیتے ہیں۔ اصلاً وہ جلاوطنی کی اجنبی دنیا سے نکل کر کچھ دیر کے لیے مانوس، حسی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ناظم حکمت کی نظم 'استنبول کا حراست گھر' کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

مجھے اپنے ملک سے عشق ہے
میں اس کے چناروں پر جھولا جھول چکا ہوں
میں نے اس کے قید خانوں میں راتیں بسر کی ہیں
اس کے گیتوں اور تمباکو سے بڑھ کر
میری روح کو اور کوئی شے نہیں گرماتی (۵)

مگر استعاراتی جلاوطنی میں بے خانماں، 'گھر باہر' شخص، ایک مسلسل عدم موافقت کی حالت کا سامنا کرتا ہے۔ اس کے پاس ماضی کا کوئی مثالی، رومانوی تصور نہیں ہوتا، جس میں وہ پناہ لے سکے۔ اس لیے اس کی سزا میں حقیقتاً کمی نہیں ہوتی۔

اختر الایمان کی نظموں میں ماضی و تاریخ و روایت سے جلاوطنی کا موضوع ملتا ہے۔ ایک محرک نو آبادیاتی سیاست ہے، اور دوسرا محرک جدیدیت ہے، اور تیسرا محرک صنعتی سرمایہ داریت ہے۔ پہلے اور تیسرے کا تعلق حقیقی، سیاسی، سماجی، معاشی تاریخی صورتِ حال سے ہے، اور دوسرے کا تعلق نفسی، نجی، انفرادی دنیا میں واقع ہونے والے انقطاع سے ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کو ترقی پسندوں اور جدیدیت پسندوں، دونوں نے اپنے اپنے دبستان کا شاعر سمجھا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ نہ تو معروف معنوں میں ترقی پسند شاعر ہیں، اور نہ جدیدیت کے اس وحدانی (Monolithic) تصور پر پورا اترتے ہیں، جس کی نمائندگی

میراجی اور راشد بہ طورِ خاص کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ اختر الایمان جدید شاعر ہیں، مگر خود اپنا کینن آپ ہیں۔

نوآبادیاتی سیاست نے کس طرح ہندوستانیوں کو اپنے ہی گھر میں غلام اور اجنبی بنا کر رکھ دیا، کس طرح ان کی ثقافت کو حاشیے پر دھکیل دیا، کس طرح ان کی انسانی شناختوں کو مسخ کیا، کس طرح تاریخی عمل میں ان کے کردار کو محدود کر دیا، اور کس طرح ان کا معاشی استحصال کیا، اسے اختر نے متعدد نظموں میں موضوع بنایا ہے۔ ان میں طنزیہ ڈرامائی نظم 'سب رنگ' خاص طور پر اہم ہے، جس میں نوآبادیاتی سیاست کے سب رنگوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس نظم میں تمام کردار تمثیلی ہیں۔ آدم، بدیسی یعنی انگریز کی تمثیل ہے، گدھا، پٹے ہوئے شہزادے کی، سانپ، سیاسی رہنما کی، خچر، والئ ریاست کی، کتا، خطاب یافتہ شخص کی، بیل، محنت کش کی، گدھ، سرمایہ دار کی تمثیل ہے، اور قوتِ حیات ونمو خود ایک کردار ہے۔ چار رنگوں یعنی چار حصوں پر مشتمل یہ نظم ۱۹۴۰ء کی دہائی کی نوآبادیاتی، سیاسی صورتِ حال پر گہرا طنز کرتی محسوس ہوتی ہے۔ نظم کا بنیادی ارتکاز اس نکتے پر ہے کہ آدم یعنی انگریز نے ہندوستانیوں کو غلام بنانے اور تاریخ وثقافت سے جلاوطن کرنے کا عمل گدھوں، خچروں اور سانپوں جیسے مقامی عناصر کی مدد سے کیا۔ نوآبادیات کا یہ ایک ایسا تضاد تھا جسے بہت کم اہل نظر نے سمجھا۔ یورپی نوآبادیات خود کو جدیدیت اور صنعتی سرمایہ داریت کی علمبردار بنا کر پیش کرتی تھی، اور اپنے اس امیج کے ذریعے ہندوستان سمیت دیگر نوآبادیوں کو یقین دلانے کی کوشش کرتی تھی کہ وہ انھیں غلام بنانے نہیں آئی، انھیں فکری سطح پر جدیدیت اور معاشی سطح پر صنعتی سرمایہ داریت کی برکتوں سے فیض یاب کرنے آئی ہے، لیکن اختر الایمان کے لفظوں میں یورپی نوآبادیات گدھوں، خچروں، کتوں اور سانپوں جیسے قدامت پسند طبقوں کی حمایت کرکے، اور بیلوں کے بجائے انھیں بااختیار بنا کر خود اپنے دعوے کی نفی کرتی تھی۔ لہٰذا انگریز راج کی اگر کوئی برکتیں تھیں تو ان سے قدامت پسند بالائی طبقات مستفید ہوئے۔ ایک تلخ سچائی یہ ہے کہ نئے قدامت پسند طبقے اب نئی نوآبادیاتی قوتوں کا ساتھ دیتے ہیں۔ دوسری طرف حقیقت یہ ہے کہ جلاوطنی کا تجربہ تمام ہندوستانیوں نے نہیں کیا، بلکہ محنت کش ہندوستانیوں نے کیا، اور استعاراتی سطح پر جلاوطنی کا دکھ تخلیق کاروں اور دانش وروں کے ایک طبقے نے بھوگا۔ نظم کا ایک ٹکڑا دیکھیے، جس میں بیل یعنی محنت کش، کتے یعنی انگریزوں کے خطاب یافتہ شخص، خچر یعنی والی ریاست، اور گدھے یعنی پٹے ہوئے شہزادے سے مخاطب ہے۔ بیل کہتا ہے کہ آدم کے رخسار کی سرخی، اس کے لہو کی مرہون ہے:

اس گھنے جنگل میں اگ آئیں اگر
تم سے احمق چند اور

زندگی بن جائے پھر
اک عذاب مستقل
یہ ردائے آب وآتش بادوگل
پھینک دینے کے سوا چارہ نہ ہو!
جانتا ہوں اس تمھارے رحم دل آدم کو میں
اس کے رخساروں میں جو
سرخیاں ہیں جلوہ گر
تم سے میں پوچھوں وہ ہے کس کا لہو
اس کی آنکھوں کی چمک، اس کے چہرے کی دمک
اس کی تابانی کا راز
میری بربادی میں ہے!

ان مصرعوں کا واضح اسلوب، جدید نظم کے خوش ذوق قارئین پر گراں نہیں گزرنا چاہیے، اس لیے کہ یہ ڈرامائی نظم ہے۔ بیل، عام لوگوں کی جس بربادی کا ذکر کرتا ہے، وہ محض معاشی نہیں، نفسیاتی، ثقافتی اور تاریخی بھی ہے۔ یعنی مکمل بربادی، مکمل بے دخلی۔ چوں کہ مکمل بربادی اور بے دخلی کا تجربہ نچلے طبقات کو ہوا، اس لیے ان کے نمائندہ کردار کی زبانی اس کا اظہار ہوا ہے۔ درج ذیل حصے میں قوتِ حیات ونمو بیل یعنی ہندوستانی محنت کش سے مخاطب ہوتے ہوئے یہی بات کہتی ہے۔

قوت: تمھارا آقا ہے ایک آدم
تم آپ آپس میں کچھ نہیں ہو؟
تمھاری ہستی ہے اور سو غم
زمیں تمھاری نہ آسماں ہے؟
تمھیں نہیں حق کہ سانس بھی لو
بغیر مرضی کے دوسروں کی؟

نظم 'سب رنگ' کا مقام ایشیا کا ایک جنگل ہے۔ جنگل بھی تمثیلی مفہوم رکھتا ہے۔ جنگل، تہذیب اور تاریخ سے عاری سماج کی تمثیل ہے، جہاں کے رہنے والے سب جنگلی یعنی وحشی اور غیر مہذب ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ سوائے بیل کے باقی سب اپنے حال میں مست ہیں، اس لیے کہ انھیں اپنے نئے کردار کا معاوضہ

خطاب یا اختیار کی صورت میں مل رہا ہے۔ اس جنگل میں واحد مہذب مخلوق آدم یعنی بدیسی یورپی ہے۔ ایک آدم کے مقابلے میں تمام ایشیائیوں کا جنگلی بن جانا ایک طرف ان کے سلب انسانیت (Dehumanization) اور دوسری طرف ان کی ثقافتی بے دخلی و مہاجرت (Cultural Displacement) کا بلیغ استعارہ ہے۔ ویسے ان دونوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ نظم 'ایک کہانی' جو پہلی نظم ہی کی طرح ڈرامائی نظم ہے، اس کا مقام تاریک سیارے کا ایک ملک ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ براعظم ایشیا ہی تاریک سیارہ ہے، اور اس کا ملک ہندوستان ہے۔ سیارہ ہے، مگر تاریک ہے۔ مدار میں رہنے کے باوجود روشنی کے منبع سے کٹ گیا ہے۔ یہ وہی تضاد ہے جس کا تجربہ وہ آدمی کرتا ہے جو وطن میں جلاوطن ہو۔ 'نظم ایک کہانی' کے کردار محبوبہ، باغی اور مستقبل ہیں۔ ماضی بھی ایک کردار ہے، جو حزنیہ کورس گاتا ہے:

کچھ دن بیتے اس دھرتی پر دیس تھا اک پھولوں سے پیارا

یہ حزنیہ کورس ناسٹلجیا ہے، جو ہر گھر بدر شخص کی تقدیر ہے۔ آدمی اپنے اس دیس کو یاد کرتے ہوئے کہتا ہے:

ہری بھری کھیتی کا دشمن
اک پاپی باہر سے آیا
آگ کی مدھم آنچ بڑھا کر
گھر پھونکے، ہنستوں کو رلایا

یہی بات اس نظم کی کردار محبوبہ بھی کہتی ہے:

موت کا تحفہ لے کر آئے
باہر سے پاپی بیوپاری

ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ ان نظموں میں وضاحت کچھ زیادہ ہی ہے۔ ان میں وہ گریز پا کیفیت کم کم ہے جو قاری کو روک لیتی ہے اور پکڑ لیتی ہے؛ قاری کو اس بات سے روکتی ہے کہ جلدی جلدی لفظوں کو ہڑپ نہ کیا جائے، بلکہ لفظوں کی ان کہی کو دھیرے دھیرے گرفت میں لیا جائے، اور اس ان کہی سے پھوٹنے والی نرم، مدھم روشنی سے اپنے وجود کے ان حصوں تک رسائی حاصل کی جائے، جنھیں ہم زندگی کی بھاگم بھاگ میں بھول بیٹھتے ہیں۔ یہ کیفیت اختر الایمان کے بعض دوسری نظموں میں بلاشبہ موجود ہے۔

اختر الایمان نے ۱۹۵۲ء میں اپنے نیا مجموعہ تاریک سیارے کے نام سے شایع کیا۔ گرداب (۱۹۴۳ء) میں انھوں نے نوآبادیاتی سیاست کے ہاتھوں ہندوستانیوں کی بے دخلی و مہاجرت کو موضوع بنایا،

اور تاریک سیارے کی آخری نظموں میں، اور اگلے مجموعوں میں صنعتی سرمایہ داریت کی لائی ہوئی جنگیں، ایٹمی اسلحے کی تجارت، ٹیکنالوجی کے ہاتھوں قدرتی وسائل کی تباہی کے موضوعات ملتے ہیں۔ اس نئے مجموعے میں دیس، انسان اور استعمار کار تینوں کے تصورات وسیع ہو گئے ہیں۔ اب سیارہ زمین ہی دیس بن گیا ہے، اور اسی کی مناسبت سے ہندوستانی باشندے کی جگہ زمین کے باسی انسان نے لے لی ہے، اور صنعتی سرمایہ داریت نے نئے استعمار کار کا روپ دھار لیا ہے۔ پہلے جلاوطنی اپنے دیس سے تھی، اور اب سیارۂ زمین سے انسان کے جلاوطن ہونے کا اندیشہ شاعر کو پریشان کرتا ہے۔ نظم 'جنگ' کے یہ مصرعے دیکھیے:

''میں زمیں ہوں، مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو!
میں یہ تفریق نہ کر پاؤں گی کس مٹی نے
تم کو پالا، تمھیں پروان چڑھایا تھا کبھی

زمین کی ممتا، اور اس کی بربادی کا خدشہ آخر تک ان کی نظموں میں ظاہر ہوتا ہے۔ یعنی ان کے باقی مجموعوں بنت لمحات (۱۹۶۹ء)، نیا آہنگ (۱۹۷۷ء)، سر و ساماں (۱۹۸۳ء)، زمین زمین (۱۹۹۰ء) اور آخری، بعد از مرگ شایع ہونے والے مجموعے زمستاں سرد مہری کا (۱۹۹۷ء) میں رخ رخ بدل بدل کر ظاہر ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کے شعری تخیل میں ایک ایسا 'غیر' پہلو بدل بدل کر ظاہر ہوتا ہے، جو سیارہ زمین پر بسنے والے انسان کو گھر بدر کرنے پر تلا ہوا ہے، اور اس کے نتیجے میں انسان بے دخلی و مہاجرت کے اذیت ناک تجربے سے گزرنے پر مجبور ہے۔ 'غیر' کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انسانی ہستی کے عمیق ترین حصوں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اسے یہ خصوصیت اس لیے حاصل ہے کہ اس کا پروٹو ٹائپ 'زبان' میں موجود ہوتا ہے؛ ہم زبان سیکھتے ہی 'غیر' سے آشنا ہوتے ہیں، یعنی ایک ایسے تخیلی، غیر وجود سے ہمارا تعارف ہوتا ہے، جس کے ذریعے ہم خود کو پہچانتے ہیں۔ اس طرح ہماری پہچان میں عدم پہچان، یا ذات کی شناخت میں، شناخت کو مسخ کرنے والا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ ہم 'غیر' کے ذریعے خود کو پہچانتے بھی ہیں، اور وہی 'غیر' ہماری پہچان کو مسخ بھی کر رہا ہوتا ہے۔ بعد ازاں سماجی ٹیبو سے لے کر ریاستی غیر اور نوآبادیاتی غیر اور صنعتی و صارفی معاشرت کے غیر' زبان میں وضع کیے گئے اپنے ڈسکورس کے ذریعے ہمارے وجود کی گہرائیوں میں راہ پا لیتے ہیں، اور ہم قدم قدم پر، اپنی تنہائی و لاشعوری زندگی میں ایک تخیلی مگر حقیقی وجود سے کہیں طاقت ور اور غارت گر وجود کا سامنا کرتے ہیں۔ مثلاً نوآبادیاتی عہد میں یورپ اور صنعتی سرمایہ دارانہ عہد میں ٹیکنالوجی ہمارا 'غیر' بنتے ہیں۔ ہم ان کے ذریعے اور ان کے مقابلے میں خود کو پہچانتے ہیں، ان کے سبب خود کو روشن خیال اور ترقی یافتہ تصور کرتے ہیں اور انھی کو اپنے لیے غارت گر بھی پاتے ہیں۔

بنت لمحات میں شامل نظم 'سبزہ ء بیگانہ' اس حقیقت کو عمدگی سے پیش کرتی ہے۔ کلاسیکی شاعری میں سبزۂ بیگانہ 'مابعدالطبیعیاتی وجودی' مفہوم رکھتا تھا۔ مثلاً غالب کہتے ہیں:

چمنِ دہر میں ہوں سبزۂ بیگانہ اسد
وائے اے بے خودی وتہمت آرامیدن

مگر اختر الایمان کی نظم میں سبزہ ء بیگانہ ایک طرف سیاسی، ثقافتی بے دخلی کا مفہوم رکھتا ہے، اور دوسری طرف 'لاشعوری دربدری' کا۔ اس نظم کا تناظر عالمی، سرد جنگ ہے۔ یہ ایک کرداری نظم ہے۔ نظم کا پیراڈاکس یہ ہے کہ نظم ایک کردار کے گرد گھومتی ہے، مگر وہ کبیری کردار ہونے کے باوجود کسی بھی طرح کی شناخت نہیں رکھتا۔ وہ مکمل جلاوطن کردار ہے۔ نظم کا آغاز ہی اس کردار کے تاریخ، حسب نسب اور وطن سے جلاوطن ہونے کے ذکر سے ہوتا ہے:

حسب نسب ہے نہ تاریخ وجائے پیدائش
کہاں سے آیا تھا ،مذہب نہ ولدیت معلوم

وہ ایک مریض ہے جسے ایک مقامی چھوٹے سے خیراتی ہسپتال میں لایا گیا تھا۔ ہسپتال کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ راتوں کو چلایا کرتا تھا کہ اس کے اندر ایک زخمی پرندہ مقید ہے، جس کی رہائی کی وہ دہائی دیتا ہے۔ یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ زخمی پرندہ کس کی قید میں ہے۔ خود مریض کے اندر ایک تخیلی غیر ہی نے اس پرندے کو زخمی کیا ہے، اور قید کر رکھا ہے۔ روایتی طور پر پرندہ روح کی علامت ہے، لیکن یہاں زخمی پرندہ انسانی آزادی، اختیار اور تخلیقی قوت کی علامت ہے، جسے سرد جنگ، چھوٹے ملکوں پر مسلط کردہ جنگوں، صنعتی آلودگی، سرمایہ داریت کی چھوٹے ملکوں کے وسائل پر قبضے کی ہوس جیسے غیر نے محال بنا دیا ہے۔ غیر کے یہ سب بھیانک روپ کس طرح انسانی لاشعور یعنی ہستی کی عمیق سطحوں پر استعماری اجارہ داری حاصل کر لیتے ہیں، اور اسے خود اپنی ہستی کے مرکز سے بے دخل کر دیتے ہیں، یعنی اسے سبزہ ء بیگانہ بنا دیتے ہیں، اسے شاعر نے فنی مہارت کے ساتھ نظم میں پیش کیا ہے۔

مریض چیختا ہے ،درد سے کراہتا ہے
یہ ویت نام ،کبھی ڈومنیکن ،کبھی کشمیر
زرکثیر، سیہ قومیں ،خام معدنیات
کثیف تیل کے چشمے ،عوام ،استحصال
زمیں کی موت، بہائم ،فضائی جنگ، ستم

اجارہ داری ،سبک گام ،دل ربا ،اطفال
سرودونغمہ ،ادب ،شعر، امن ،بربادی
جنازہ عشق کا، دف کی صدائیں، مردہ خیال
ترقی، علم کے گہوارے ،روح کا مدفن
خدا کا قتل ،عیاں زیر ناف زہرہ جمال
تمام رات یہ بے ربط باتیں کرتا ہے

یہ بے ربط باتیں، مرکزی کردار کی حقیقی داخلی صورتِ حال سے گہرا ربط رکھتی ہیں۔ ڈاکٹر اس کا علاج نہیں کر پاتے تو اسے ماہرینِ نفسیات کے پاس بھیجتے ہیں، جو اسے ذہنی مریض قرار دیتے ہیں۔ ان کی توجیہات کا ذکر نظم میں کیا گیا ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ اس نے کبھی پرندہ پالا ہوگا، جو عدم توجہی سے مر گیا تو اس کا احساسِ جرم اس کے تحت شعور میں اتر گیا ہے، اور وہ خود کو قاتل و مجرم سمجھتا ہے۔ ایک کی یہ رائے تھی کہ یہ پس ماندہ، سیاہ قوم کا فرد ہے، اور یہ احساس ٹیبو کی صورت اس کے لاشعور میں اتر گیا ہے۔ کوئی یہ کہتا تھا کہ اس کے مرض کا باعث حب وطن ہے، اور وہ چاہتا تھا اس کی قوم خود کفیل ہو۔ کسی کی توجیہ یہ تھی کہ مریض شاعر ہے، اور وہ شہرت، شہوت اور دولت کا جویا تھا۔ ان میں ناکامی نے اسے مریض بنا دیا۔ بالآخر مریض مر گیا، لیکن شفا خانے کے در و دیوار سے اسیر زخمی پرندے کو بچانے کی فریاد آج بھی گونجتی ہے۔ ان توجیہات کا ذکر کر کے شاعر اس مضحکہ خیزی کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں، جس کا مظاہرہ سماج کے بااثر، ماہرین کرتے ہیں، اور اس لیے کرتے ہیں کہ وہ انسانی ہستی کی عمیق سطحوں سے لاتعلق ہوتے ہیں، اور اس بنا پر 'غیر' کی غارت گرَی سے بھی ناآشنا ہوتے ہیں۔ اس سب کا نتیجہ یہ ہے کہ مریض اپنے ہی سماج میں بے دخل، جلاوطن اور اجنبی رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'غیر' کی عدم پہچان کا عمل 'غیر' کے کردار کو مزید مستحکم کرتا ہے۔ بہ ہرکیف ماہرین کی مضحکہ خیزی کو پہچاننے کے بعد نظم کا قاری، مریض کی بے ربط باتوں کی تعبیر پر مائل ہوتا ہے۔ ان بے ربط باتوں سے ایک مکمل، مربوط کہانی مرتب ہوتی ہے۔ ویت نام، ڈومنیکن اور کشمیر میں بے گناہ لوگ مارے گئے۔ کہیں اس خدشے سے کہ اشترا کی حکومتیں نہ قائم ہو جائیں، اور کہیں اس خوف سے کہ لوگ اپنا حق خود اختیاری نہ استعمال کریں۔ ایشیائی وافریقی سیاہ قوموں پر سرمایہ دار ملکوں کا تسلط وہاں کی خام معدنیات اور خام تیل کے چشموں پر قبضے کی خاطر ہے۔ ترقی کے نام پر اندھا دھند صنعتیں قائم کرنا زمین کی موت کے مترادف ہے۔ صنعتی سرمایہ داریت وصارفیت نے انسانوں کو خدا کے قتل پر مائل کیا ہے۔ یہاں 'خدا کے قتل' کا مفہوم فلسفیانہ نہیں، جسے جدیدیت نے پیش کیا۔ خدا کے قتل سے مراد اس مرکزی طاقت کو اپنی ہستی سے بے دخل کرنا ہے، جو عشق و رفعت و تخلیق

سے آدمی کو وابستہ کرتی ہے۔ جدیدیت نے انسانی ہستی میں دیوتائی عنصر کا اقرار کیا تھا، یعنی باہر کے دیوتاؤں اور خداؤں کا انکار کیا تھا، مگر آدمی کے اندر دیوتائی تخلیقی صلاحیت کا یقین دلایا تھا۔ صنعتی سرمایہ داریت نے انسان کو ایک صارفی شے میں بدل دیا ہے۔ اس کے اندر سے سرود و نغمہ، ادب، شعر، امن کو جلاوطن کر دیا ہے۔ یہی خدا کا قتل ہے، انسانی وجود کی اساسی تخلیقی جہت کی بے دخلی ہے، اور اس کے نتیجے میں آدمی زہرہ جمالوں کے زیرِ ناف سے آگے کی دنیا، عشق و تخلیق کی دنیا کی طرف نگاہ نہیں اٹھاتا۔ نظم 'میری آواز' جو لگتا ہے نظم 'سبزۂ بیگانہ' کے مریض کی آواز ہی کی بازگشت ہے، میں ایک بار پھر اسی طرف اشارہ ہے:

تمام مسئلے بے جان ہیں سوا اس کے
جو چائے خانوں سے چھوٹیں تو بھوکی آنکھوں سے
زنانِ شہر کے پستان ناپیں یا اپنے
اکیلے بیٹھے ہوئے زیرِ ناف بال گنیں

نظم 'سبزۂ بیگانہ' کا مریض جس اسیر زخمی پرندے کی آزادی کے لیے چیختا ہے، وہ ایک طرف انسانی آزادی کی علامت ہے، اور دوسری طرف عشق و تخلیق کے بشری، مگر دیوتائی خصوصیات کے حامل عنصر کی علامت ہے۔ یہی عنصر زخمی ہے، اسیری کی حالت میں ہے، یعنی جلاوطن ہے۔ نظم 'میری آواز' میں ایک بار پھر 'سبزۂ بیگانہ' کے مریض کی آواز سنائی دیتی ہے۔

ملائکہ مری آواز سن رہے ہو تم
خدا نے چھین لیں بیساکھیاں بھی انساں سے
پیمبر اب نہیں آتے، زمین بانجھ ہوئی
تمام سلسلے تہذیب و ضبط کے جو تھے
وہ سارے ٹوٹ گئے، زندگی تڑپتی ہے
اک ایسے درد سے جو دردِ زہ نہیں شاید!

نظم کا متکلم فرشتوں سے مخاطب ہے، تاکہ اس کی آواز خدا تک پہنچ سکے۔ پہلے وہ پیمبروں کے ذریعے خدا تک رسائی حاصل کر لیتا تھا، مگر اب پیمبر زمین پر نہیں آتے۔ انسان کے پاس یہ ایک بڑی بیساکھی تھی، جسے اس نے چھین لیا ہے۔ (بیساکھی میں جو پیراڈاکس ہے، وہ توجہ طلب ہے) پیمبر کیوں نہیں آتے؟ اس کا جواب نظم میں غیر واضح ہے۔ 'پیمبر اب نہیں آتے، زمین بانجھ ہوئی' اس مصرعے میں ایک طرف اس مفہوم کا قرینہ ہے: چوں کہ پیمبر نہیں آتے، اس لیے زمین بانجھ ہو چکی ہے، دوسری طرف اس مفہوم کی طرف

بھی اشارہ ہے کہ چوں کہ زمین بانجھ ہے، اس لیے پیمبر نہیں آتے۔ گویا پیمبر زمین کی زرخیزی و تخلیقیت کا ثمر اور علامت ہیں، اور زمین ان سے خالی ہے۔ زمین اب اور طاقتوں کی دسترس میں ہے، جنھوں نے اسے رہنے کے قابل نہیں رہنے دیا۔ زمین پر زندگی درد سے تڑپ رہی ہے، لیکن افسوس کہ یہ دردِ زہ نہیں؛ دردِ زہ تخلیق کی بشارت بن کر وارد ہوتا ہے، مگر اب صرف و محض درد ہے؛ اپنے خالی پن کا، زوال کا، جلاوطنی کا۔

☆☆☆

جدیدیت ماضی و حال کے بیچ، روایت و انفرادیت، تاریخ و لمحہء حاضر اور سماج و فرد کے درمیان ایک رخنے کو نمودار ہوتا ہوا دیکھتی ہے۔ جدید شاعری اس رخنے کا سامنا کرنے، اور اس کے علامتی امکانات کی دریافت سے عبارت کہی جا سکتی ہے۔ کوئی جدید شاعر ایسا نہیں، جسے سماجی سطح پر اجنبیت و تنہائی، سیاسی سطح پر جلاوطنی، وجودی سطح پر بیگانگی، جذباتی سطح پر گھاؤ، لاشعوری سطح پر لخت لخت ہونے اور کائناتی سطح پر لاتعلقی کا تجربہ نہ ہوا ہو۔ اس تجربے کی شدت، یا اس کی تہوں میں فرق ہو سکتا ہے، مگر جدید شاعر اپنا دامن اس سے بچا نہیں سکتا۔ بہت سے جدید شاعر اس لیے ناکام ہوئے کہ انھوں نے اس تجربے کی آنچ محسوس کرتے ہی مفاہمت و مطابقت اختیار کر لی؛ انھوں نے ایک تنہا وجود کے طور پر اپنی تقدیر کا سامنا کرنے .... اور اپنی بشریت کی حدوں میں کسی کے سہارے کے بغیر سفر پیما ہونے سے معذوری ظاہر کر دی۔ ان کی ناکامی اس میں ہے کہ وہ 'غیر منقطع ماضی' کی اس دنیا میں پلٹ گئے جو حقیقتاً خواب و خیال ہے؛ انھوں نے روایت کے وحدانی تصور سے شدت پسندانہ وابستگی میں پناہ ڈھونڈ لی۔ ثقافتی سطح پر ان کا یہ عمل احیا پسندانہ تھا، سیاسی معنوں میں قدامت پسندانہ تھا، جب کہ جمالیاتی و لسانی سطحوں پر ان کا یہ عمل کلیشے کو قبول کرنے سے عبارت تھا۔ جدیدیت نے ماضی و حال، یا روایت و انفرادیت میں جس خلا کا احساس دلایا، وہ ماضی و روایت کی نئی تعبیروں کی راہ تو بلاشبہ کھولتا ہے، مگر ان کی اوّلین غیر منقطع صورت کا واپس نہیں لا سکتا۔ آدمی کھوئی ہوئی جنت کی طرف واپس نہیں جا سکتا، البتہ جنت بدری کی حالت میں ایک نئی جنت ضرور خلق کر سکتا ہے؛ ہو سکتا ہے، یہ جنت پرانی جنت کے مقابلے میں کم حسین ہو، یا سرے سے حسین ہی نہ ہو، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ ایک جہنم ہو، مگر یہ بہ ہر حال آدمی کا اپنا بنایا ہوا ہے؛ جدید آدمی اس کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ جدید آدمی اپنی اس تقدیر سے نہیں بھاگ سکتا کہ اسے ایک جلاوطن، لخت لخت زندگی بسر کرنی ہے۔

اختر الایمان کے یہاں جدیدیت کی جلاوطنی کی کچھ صورتیں ظاہر ہوئی ہیں۔ بہ طور نظم نگار ان کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے یہاں جدیدیت اور استعماریت کی مسلط کردہ جلاوطنی میں حد فاصل بالعموم موجود نہیں۔ ان کی نظموں میں فلسفہء جدیدیت اور استعماری تاریخی تجربہ، جلاوطنی کی صورت ایک مشترک نکتہ

دریافت کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے اختر الایمان کی نظموں کا ایک اور امتیاز یہ ہے کہ وہ فرد و سماج، یا لاشعور و تاریخ کی اس ثنویت کو تحلیل کرتی محسوس ہوتی ہیں، جسے ترقی پسندوں اور جدیدیت پسندوں نے اپنی اپنی شعریات میں مرکزی حیثیت دے کر شدت سے ابھارا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں نہ خالص وجودی تنہائی موجود ہے، نہ مطلق سماجی بیگانگی۔ وہ جلاوطنی میں خود اپنی نظم کو وطن بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ ان کی بعض نظموں میں ایک طرح کی اجنبیت و مہاجرت، دوسری طرح کی بے دخلی و بیگانگی پر حاوی ہوگئی ہے۔

اس سلسلے میں ان کی پہلی اہم ترین مثال نظم 'مسجد' ہے۔ محمد حسن (جنھوں نے بلاشبہ اختر الایمان پر اب تک سب سے اچھی تنقید لکھی ہے) نے اس نظم کا تقابل اقبال کی نظم 'مسجد قرطبہ' سے کیا ہے، اور ایک اہم نکتہ یہ دریافت کیا ہے کہ دونوں میں ویرانی مشترک ہے، تاہم اقبال کی نظم کے پیچھے قرطبہ کی تاریخ، مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت، اور مربوط فلسفہء حیات ہے، جب کہ اختر کی نظم کے پیچھے درمندی ہے(٦)۔ محمد حسن نے شاید اس نظم کے تعلق سے دردمندی کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ متکلم کا لہجہ اس طرح شوخ اور بلند آہنگ باغیانہ نہیں، جس طرح راشد کے متکلم کا ہے۔ راشد کے یہاں 'خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے' جیسا چیختا ہوا، شوخ مصرع ملتا ہے، لیکن اختر دھیمے، دردمندانہ اور قدرے افسردہ لہجے میں اسی کو موضوع بناتے ہوئے لکھتے ہیں: ''طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی / اب مصلےٰ ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام''۔ درمندی کے علاوہ، نظم کے ضمن میں اہم ترین بات 'جلاوطنی' ہے۔ یہ مسجد انسانی آبادی سے دور ایک ندی کے کنارے واقع دکھائی گئی ہے۔ اس کی ویرانی اور تنہائی سے یہ تاثر شدت سے ابھرتا ہے، جیسے یہ مسجد انسانی دنیا سے جلاوطن ہوگئی ہے۔ اسی طرح نظم کا متکلم بھی اس دنیا سے خود کو جلاوطن محسوس ہوتا ہے، جو مسجد کی دنیا ہے، یا جس کی نمائندگی مسجد کرتی ہے۔

اختر الایمان نے اس نظم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مسجد مذہب کا علامیہ ہے، اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے(٧)۔'' شاعر اپنی شاعری کی وضاحت اور دفاع کرتے ہوئے کس قدر بھٹک سکتا ہے، اس کی مثال یہ رائے بھی ہے۔ 'عام آدمی کی مذہب سے دوری' اس نظم کا موضوع ہی نہیں۔ 'عام آدمی کی مذہب سے دوری' کا مطلب یہ ہے کہ مذہب موجود ہے، مگر کسی وجہ سے عام آدمی اس سے دور ہوگیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ نظم، وقت کے ہاتھوں مسجد کے تباہ ہونے، اور علامتی طور پر مذہب کے انحطاط پذیر ہونے، اور نتیجتاً مذہب کی دنیا سے جدید آدمی کے جلاوطن ہونے کو موضوع بناتی ہے۔ مذہب سے دوری اور مذہب کی دنیا سے جلاوطنی میں جو فرق ہے، وہ محتاج وضاحت نہیں۔ اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ

شاعر نے نظم میں مذہب کے انحطاط کے اظہار کے لیے کشف یعنی Epiphany کو ایک تیکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے، جو مذہب سے مخصوص ہے۔ مثلاً یہ بند:

فرض جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک
اب مصلےٰ ہے نہ منبر نہ مؤذن نہ امام

آچکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام
کوہ ودر اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے بنیاد
کھوگئی دشت فراموشی میں آوازِ خلیل

تسبیح کے دانوں کے نظام کا کالعدم ہونا، ایک ایسا کشف ہے جو ماضی و حال کے درمیان ایک رخنے کے پیدا ہونے کی خبر دیتا ہے؛ جیسے ایک رواں خط اچانک ٹوٹ جائے، اور خالی جگہ منھ پھاڑے نظر آنے لگے۔ ماضی و حال کے بیچ رخنے کا ذکر نظم 'واپسی' میں بھی ملتا ہے۔ نظم کے متکلم کو ماضی خاموش اور گنگ محسوس ہوتا ہے۔ یہ مصرعے دیکھیے:

دروازوں پہ دے رہا ہوں آواز
خاموش ہے گنگ ہے سیہ پوش
ماضی کے محل کی کہنہ دیوار
پھیلائے ہوئے زمیں ہے آغوش

نظم 'مسجد' میں بھی ظاہر ہونے والی انسانی آواز ایک ایسے شخص کی آواز ہے، جس نے نہ صرف یہ رخنہ دیکھ لیا ہے، اور ٹوٹی ہوئی لکیر سے پیدا ہونے والی خالی جگہ مشاہدہ کر لی ہے، بلکہ اسے اپنے اندر دور تک وار کرتے ہوئے بھی دیکھ لیا ہے۔ اس کے نتیجے میں وہ اپنی، مانوس پرانی دنیا سے 'باہر' اور 'بے خانماں' ہوگیا ہے، یعنی جلاوطن ہوگیا ہے؛ وہ مسجد اور اس کی دنیا سے بے دخل ہوگیا ہے۔ نظم کا مؤقف یہ ہے کہ یہ بے دخلی اور جلاوطنی وقت کی مسلط کردہ ہے۔ وقت بھی ایک استعارہ ہے۔ نظم میں ندی وقت کی علامت ہے، جو مسجد کو ہڑپ کرنے پر تلی ہے۔ (یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہاں وقت کی تباہ کن طاقت، دراصل اس جدید بشر مرکز انسانی

علم کی طاقت ہے، جو عقائد کی بنیادوں پر وار کرتی ہے)۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ 'مسجد قرطبہ' میں بھی آب رواں کبیر کا ذکر ہے، اور اختر کی نظم کی مسجد بھی دریا کنارے ہے، مگر اقبال قرطبہ کی مسجد کے ساتھ بہنے والے دریا کے کنارے ایک نئے زمانے کا خواب دیکھتے ہیں، جب کہ اختر کی نظم کا متکلم ندی یعنی وقت کے ایک تباہ کن قوت ہونے کی شہادت دیتا ہے۔ وقت مسجد کے گنبد و مینار کو بھی فنا کرنے چلا ہے۔ 'مسجد قرطبہ' کے آغاز میں بھی وقت کو نقش گر حادثات، اور اصل حیات و ممات کہا گیا ہے، مگر قرطبہ کی مسجد کو ایک عظیم فن پارے کی حیثیت میں وقت کی دست برد سے محفوظ دکھایا گیا ہے۔ جب کہ اختر کی نظم کی مسجد نہ تو تاریخی حیثیت رکھتی ہے، نہ آرٹ کا نمونہ دکھائی گئی ہے۔ لہٰذا اس کا مقدر معلوم!

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے ،فانی فانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

جدیدیت کا ایک اہم تصور یہ تھا کہ وقت ابدی ہے، تباہ کن طاقت کا حامل ہے، اور اس کے مقابلے میں انسانی دنیا کی ہر شے فنا پذیر ہے۔ مسجد بھی انسانی تعمیر ہونے کے ناتے وقت کی دست برد سے محفوظ نہیں۔ بایں ہمہ مسجد و گنبد و مینار کو فانی قرار دینے کی جدید شاعر کی یہ جسارت، کلاسیکی شاعر کی اس جرأت سے کافی مختلف ہے، جس کا مظاہرہ وہ زاہد و شیخ و ملا و برہمن جیسے چند مذہبی کرداروں کو ملامت کا نشانہ بنانے کی صورت کرتا تھا۔ کلاسیکی شاعر، ظاہر پسندوں کے مذہب پر طنز کرتا تھا، مگر جدید شاعر خود مذہب کے خاتمے کا بیانیہ منظوم کرتا ہے۔ اس بیانیے کا تعلق ایک طرف بیسویں صدی کے جدید تعلیم یافتہ لوگوں کے مذہب کو خیر باد کہنے سے ہے تو دوسری طرف خود جدید نظم سے ہے۔ جدید نظم، تخلیق کے خدائی سرچشمے کے سوکھ جانے کے یقین کے نتیجے میں لکھی جاتی ہے۔ جدید شاعر، آسمانی روایتوں کی دنیا سے بے دخل وجود ہے۔ وہ ایک نیا آدم ہے، جس کے ہاتھ میں مذہب و روایت سے جنت بدری کا حکم نامہ ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل سے اردو نظم میں عمارتیں قومی مذہبی علامت کے طور پر ظاہر ہونے لگی تھیں۔ شبلی کی مسجد کان پور اس کی غالباً پہلی مثال ہے۔ اس کے بعد اقبال کے یہاں مسجد قرطبہ، ساحر کے یہاں تاج محل اور مجید امجد کے یہاں مقبرہ جہانگیر قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں اختر کی نظم کا اس سلسلے کی دیگر نظموں سے تقابل مقصود نہیں بلکہ یہ ظاہر کرنا مطلوب ہے کہ وہ مسجد کو مذہبی علامت کے طور پر ہی پیش نہیں کرتے، بلکہ اسے 'آج، اس لمحے' کی حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اگر اختر الایمان بس یہیں تک محدود رہتے تو وہ

صفِ دوم کے شاعر ہوتے۔ مسجد، مندر، گرجا سامنے کی مذہبی علامتیں ہیں۔ اگر کوئی انھیں صرف اسی مفہوم میں اپنی نظم میں پیش کرتا ہے تو وہ محض شاعر ہے، اور اگر کوئی انھیں اپنے زمانے کے علمی، تہذیبی بیانیے سے جوڑ کر پیش کرتا ہے تو وہ جدید شاعر ہے۔ جو چیز اختر الایمان کو صف اوّل کا جدید شاعر بناتی ہے، وہ مسجد کی وساطت سے حقیقت کا آرکی ٹیکچرل تصور وضع کرنا ہے، مگر اس پر گفتگو آگے ہوگی۔

اختر الایمان سمیت تمام جدید شعرا کے لیے ماضی ایک بے حد پیچیدہ اور معمائی حقیقت ہوتا ہے۔ چوں کہ وہ ماضی و حال میں رخنہ دیکھتے ہیں، اس لیے وقت کی رو میں بے خبر جیے چلے جانا ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ان کی حالت اس مسافر کی سی ہوتی ہے جو قافلے سے بچھڑ گیا ہے۔ وہ اس رخنے کے کنارے یعنی حال کے لمحے پر ایستادہ ہو کر ماضی پر نگاہ کرتے ہیں، یا کارواں کے نقوش دیکھتے ہیں؛ ماضی کو کھنگالتے ہیں، اس سے اپنے ٹوٹے ہوئے جذباتی، تعقلی اور ثقافتی رشتے کو نئے سرے سے جوڑنے کی سعی کرتے رہتے ہیں، یعنی خود کو مسلسل شناخت کے بحران، یا بے دخلی کی حالت میں مبتلا محسوس کرتے ہیں، اور اس سے نکلنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہیں۔ شناخت کا بحران، یا جلاوطنی کا احساس آدمی کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنی شخصی یادداشت (گھر) کے راستے سے اپنی اجتماعی، تاریخی، ثقافتی یادداشت (وطن، قوم) تک پہنچے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ایک طرف یادداشت اور آرزو میں رشتہ قائم ہوتا ہے، اور دوسری طرف شخصی ماضی و ثقافتی ماضی کی سرحدیں پگھلنے لگتی ہیں۔ شناخت کے بحران سے نکلنے کی آرزو ہی یادداشت کی طرف، جو بہ ہر حال ماضی کی دنیا میں وجود رکھتی ہے، لے جاتی ہے۔

اختر الایمان اور ان تمام جدید شعرا کے یہاں شخصی یادداشت اور ثقافتی یادداشت سے تعلق قائم کرنے کی کوشش ملتی ہے، جو شناخت کے بحران کو محسوس کرتے ہیں۔ اکثر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ یادداشت گزرے واقعات کی ہو بہو نقل ہے۔ اس سے زیادہ گمراہ کن بات کوئی اور نہیں ہو سکتی۔ یادداشت، گزرے واقعات کو مسلسل نئے سرے سے ترتیب دیتی رہتی ہے۔ چناں چہ ہم گزرے واقعات کو یاد کرتے ہوئے، انھیں ٹھیک اسی طرح نہیں دہراتے، جس طرح واقع ہوئے تھے، بلکہ انھیں لمحۂ حاضر کی مخصوص جذباتی حالت کے زیر اثر ایک نئی ترتیب میں پیش کرتے ہیں۔ بڑی حد تک یہ عمل ماضی کی ایک نئی تعمیر ہوتا ہے۔ لہٰذا اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ جدید شاعر کا ماضی کے سلسلے میں ایک طرف تنقیدی رویہ ہوتا ہے، تو دوسری طرف وہ اپنی پرانی شناخت کا احیا نہیں کرتا، ایک نئی شناخت کی تلاش میں ہوتا ہے۔

اختر الایمان بار بار شخصی اور اجتماعی یادداشت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ شخصی یادداشت کی طرف رجوع کے سبب ان کی نظم میں ناسٹلجیا، باقاعدہ ایک رجحان کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اس سلسلے کی نظموں میں

'یادیں'، 'ایک لڑکا'، 'دلی کی گلیاں' اور 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' قابل ذکر ہیں۔ بعض لوگ شخصی یادداشتوں کے تحت لکھی گئی نظموں کو معمولی سمجھتے ہیں۔ ان کی نظر سے ایک یہ بات اوجھل رہتی ہے کہ یادداشت، شخصی ہو یا اجتماعی، وہ ماضی کو نئے سرے سے تعمیر کرتی ہے، دوسری یہ بات کہ نظم بننے کے بعد کوئی یادداشت شخصی نہیں رہ جاتی؛ وہ 'اصل' کی طرف پلٹنے کا استعاراتی عمل ہوتی ہے۔ ہوسکتا ہے، کوئی شاعر 'اصل' تک رسائی حاصل نہ کرسکے، اور اس عمل کو استعاراتی نہ بناسکے، مگر یہ ناکامی شاعر کی ہے، شخصی یادداشت کی نہیں۔ اصل تک رسائی کو استعاراتی بنانے کا مفہوم یہ ہے کہ ایک ایسی دنیا کی تخیلی تعمیر کی جائے، جس میں گھر اور وطن جیسی Stability کی کیفیت ہو، اور جس میں بچپن کی حیرت، آرٹ کی حیرت میں بدل جائے۔ اختر کی نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' اس کی مثال ہے۔ نظم جوانی کے سفر کی یادداشت پر مبنی ہے۔ سرسری پڑھیں تو نظم ڈاسنہ سٹیشن کے تعلق سے قیصر (محبوبہ) کی یادوں کو تحریک دیتی محسوس ہوتی ہے، جن سے بٹوارے کی یاد بھی ابھرتی ہے، لیکن غور کریں تو ریل گاڑی، ڈاسنہ، سفر، قیصر، بٹوارہ اور مسافر سب استعاراتی مفہوم اختیار کرلیتے ہیں، اور سب سے بڑھ کر خود نظم گھر یعنی اصل کا استعارہ بنتی محسوس ہوتی ہے۔ ریل گاڑی وقت کا، ڈاسنہ زندگی کے ایک پڑاؤ کا، قیصر جنت کا، بٹوار، جنت سے نکلنے کا، اور مسافر آدم کا استعارہ ہے۔ اس رائے کی روشنی میں ذرا ان مصرعوں کو پڑھیے:

ڈاسنہ تو تھا ہی وہ /میرے ساتھ قیصر تھی

میں نے چونک کر پوچھا/ آسماں محل تھا اک /سیدوں کی بستی میں/ ''آسمان ہی نہیں صاحب/ اب محل کہاں ہوگا؟''

ملک کا یہ بٹوارا/ کہاں لے گیا اس کو/ ڈیوڑھی کا سناٹا/ اور ہماری سرگوشی/ ''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''

بھورے بادلوں کا دل/ دور اڑتا جاتا ہے/ پیڑ پر کہیں بیٹھا/ اک پرندگاتا ہے/ ''چل چل'' اک گلہری کی/ کان میں کھٹکتی ہے/ ریل چلنے لگتی ہے/ راہ کے درختوں کی/ چھاؤں ڈھلنے لگتی ہے/ ''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو'' /اور میری گراں گوشی/ ڈیوڑھی کا سناٹا/ اور ہماری سرگوشی/ رہے رقم کہاں وہ سب؟

شخصی یادداشت واقعات کی صورت ہوتی ہے تو اجتماعی یادداشت، علامتوں اور نشانات میں مضمر ہوتی ہے، اور اس میں مذہبی و دنیوی یا سیکولر دونوں طرح کی علامتیں شامل ہیں۔ مسجد مسلم ثقافت کی مذہبی علامت ہے، اور پرانی فصلیں اور آثار قدیمہ اجتماعی یادداشت کا سیکولر عنصر ہیں۔ وقت مذہبی علامتوں کا لحاظ کرتا ہے، نہ سیکولر علامتوں کا۔ تباہ ہونا، یادداشت کا حصہ بننا سب کا مقدر ہے۔ شاعر اجتماعی ثقافتی یادداشت کے سیکولر عناصر کو یاد کرتا ہے۔ نظم 'مسجد' کی طرح ان سیکولر علامتوں کے سلسلے میں بھی شاعر کا رویہ تنقیدی ہے۔ یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ شخصی یادداشتوں کی طرف شاعر کا رویہ شاید ہی تنقیدی ہوتا ہو! اسی بنا پر جسے ہم

ناسٹلجیا کہتے ہیں، وہ شخصی یادداشتوں کو جنسی لذت جیسی کیفیت کے ساتھ دہرانے کا نام ہے۔ بہ ہر کیف، اختر الایمان کا شعری تخیل مذہبی و دنیوی دونوں علامتوں سے خود کو 'اجنبی و باہر' محسوس کرتا ہے۔ دونوں طرح کی ثقافتی علامتیں معانی کی جس دنیا کی نمائندگی کرتی ہیں، شاعر اس سے اندھی مطابقت اختیار نہیں کرسکتا۔ وہ کہیں ان معانی کی مرگ کا اعلان کرتا ہے، اور کہیں انھیں از سر نو خلق کرتا ہے۔ نظم 'کرمِ کتابی' کے یہ مصرعے دیکھیے، جن میں قدیم ثقافتی علامتوں سے شاعر 'فاصلہ' محسوس کرتا ہے:

اوسائرس، نہ زیلس، آج کوئی زندہ نہیں
وہ روزنامچہ مردوں کا، وہ عمل نامہ
جسے خداؤں نے لکھا تھا کھوگیا ہے کہیں
منو سمرتی، نہ توریت، سب وہ ہنگامہ
بگولہ بن کے اٹھا تھا جو سوگیا ہے کہیں
میں ڈھونڈتا ہوں کہیں ٹکسلا نہ پاٹلی پتر
موہن جو دارو، کہیں قرطبہ، نہ غرناطہ
نہ نینوا ہے، نہ بابل، نہ آج اندر پرستھ
یہ سب ہیں میرے لیے گویا خواب کی باتیں

گویا یہ علامتیں اور متون اجتماعی یادداشت میں موجود ہیں، مگر 'اجنبی' کی صورت؛ ان کے معانی خواب وخیال ہیں، وہ 'آج، اس لمحے' کی حقیقت سے مطابقت نہیں رکھتے۔ دوسرے لفظوں میں جدید عہد کا آدمی اس پرانی دنیا سے 'جلاوطن' ہوچکا ہے؛ جلاوطن آدمی کی طرح وہ اس قدیم دنیا کو یاد کرسکتا ہے، مگر اس کی طرف پلٹ نہیں سکتا۔ کتابی کیڑے یعنی قدیم متون پر تحقیق کرنے والے لوگ قدیم دنیا کا مثالی تصور قائم کرتے ہیں، اور اس کے سلسلے میں آرزومندانہ جذبات رکھتے ہیں۔ نظم 'کرمِ کتابی' میں چوں کہ شاعر کتابی کیڑے کو سمجھانے کی مشقت کررہا ہے کہ اصل حقیقت زندہ لوگ ہیں، ماضی بعید کے کردار، متون اور آثار نہیں، اس بنا پر نظم مناظرانہ اور خطابیہ رنگ اختیار کرگئی ہے۔ جدید شاعر آرکائیو کی تنقید اور اس کی آرزو بہ یک وقت کرتا ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اختر الایمان کی بعض نظموں میں ماضی کی تنقید پر ترقی پسندانہ تناظر اس قدر حاوی ہوگیا ہے کہ نظمیں خطابیہ ہوگئی ہیں۔ تاہم نظم 'آثارِ قدیمہ' استثنیٰ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں انھوں نے ایک طرف ثقافتی ورثے اور نئے زمانے میں اسی فاصلے، اجنبیت اور بیگانگیت کو موضوع بنایا ہے، جن کا تجربہ آدمی جلاوطنی کی حالت میں کرتا ہے، اور دوسری طرف نئے زمانے سے بھی خود کو اجنبی اور

جلاوطن محسوس کیا ہے۔اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ترقی پسندانہ تناظراور جدید حسیت یک جا ہیں۔شاعر آثار قدیمہ پر تنقید کرتا ہے،اور معاصر دنیا پر طنز کرتا ہے۔نظم کا ابتدائی حصہ دیکھیے:

برتن، سکے، مہریں
بے نام خداؤں کے بت ٹوٹے پھوٹے
مٹی کے ڈھیروں میں پوشیدہ چکی چولھے
کنداوزار زمینیں جن سے کھودی جاتی ہوں گی
کچھ ہتھیار جنھیں استعمال کیا کرتے ہوں گے مہلک حیوانوں پر
کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا
انسان یہاں سے جب آگے بڑھتا ہے کیا مر جاتا ہے؟

یوں نظم ثقافتی وتاریخی ورثے کے حوالے سے یہ سوال اٹھاتی ہے کہ ان کی 'انسانی معنویت' کیا ہے؟ حیوانوں کو ہلاک کرنے والے ہتھیار ہوں، یا کنداوزار ہوں، یا ٹوٹے پھوٹے بت، یہ سب 'آج' کے انسان کے لیے کیا معنی رکھتے ہیں؟ اس سوال کی تہ میں ایک طرف ماضی وحال میں وجود میں آنے والا وہی رخنہ موجود ہے، جس کا تجربہ جدید انسان قدم قدم پر کرتا ہے، اور جس کا ذکر ہم گزشتہ صفحات میں کر آئے ہیں، اور دوسری طرف معروف ترقی پسندانہ تناظر ہے۔ترقی پسند تناظر بتوں اور ہتھیاروں کو قدیم عہد کے مقتدر طبقوں کی یادگار سمجھتا ہے۔چوں کہ نظم میں ترقی پسند اور جدید تناظر یک جا ہوئے ہیں، اس لیے نظم کا متکلم یہ سوال قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے کہ 'کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا'۔اس سوال کی تہ میں کچھ اور سوال بھی مضمر ہیں جو نظم کو اہم بناتے ہیں: کیا مجھ تک یہی ورثہ پہنچا ہے، یا ورثے میں اور بھی بہت کچھ تھا، مگر مجھ تک بس یہی پہنچایا گیا ہے؟ کیا یہ بت، ہتھیار، اوزار ورثہ کہے جانے کے لائق ہیں؟ کیا میں اس دنیا کو اپنا ورثہ کہہ سکتا ہوں، جس سے میں بے دخل ہو چکا ہوں، یا جس کی کوئی معنویت میرے لیے نہیں؟ ان سوالوں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ماضی کو مسلسل الٹتے پلٹتے رہتے ہیں، اور اس کے کسی ایک تصور کی اجارہ داری کی راہ مسدود کرتے ہیں۔

ترقی پسند تناظر نظم کے اگلے حصے میں بھی نظر آتا ہے، جس میں معاصر دنیا کے جنگی تاجروں کا ذکر ہے۔نظم کے درمیان میں دو ہمسائیوں کی دشمنی پر زبردست چوٹ ہے:

برق صفت طیاروں کی ایجاد بھی کام نہیں آئی کچھ
دلی سے لاہور کے بازاروں کا فاصلہ پہلے سے کچھ اور بڑھا ہے

یہ فاصلہ اس لیے بڑھا ہے کہ جابر بادشاہوں کے تابوت خاک ہو گئے، مگر ان کی روحیں دوسرے جسموں میں آ گئی ہیں۔صاف لفظوں میں نو آبادیاتی عہد ختم ہوا، مگر نیا نو آبادیاتی عہد شروع ہو گیا؛ نو آبادیاتی عہد میں ہندو مسلم، ہندی اردو کی تفریق تھی، جو نئے نو آبادیاتی عہد میں مسلمان ملک اور ہندو ملک کی دشمنی میں بدل گئی۔نیز اسلحہ ساز کارخانے جب تک موجود ہیں، دلی اور لاہور میں فاصلہ، اجنبیت اور دشمنی بڑھے گی، گھٹے گی نہیں۔نظم کے آخر میں متکلم نے خالص جدید شاعر کی حسیت کا مظاہرہ کیا ہے، اور اس معاصر صنعتی دنیا پر زوردار طنز کیا ہے، جو انسان کو محض ایک صارفی شے میں بدل دیتی ہے، یعنی اس سے بنیادی انسانی صفت چھین لیتے ہیں:

خوش قامت، بانکے، چھیلا، سب ایک مجسم شہوت بنتے جاتے ہیں
اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے ہیں

نظم کی ان لائنوں کو طنزیہ گروٹیسک کے سوا کیا نام دیا جا سکتا ہے! نظم کی آخری لائنوں میں اس دنیا ہی سے نہیں، انسانی دنیا بھی سے شاعر کی جلاوطنی کا واضح اظہار کیا گیا ہے:

ہم کو زندہ رہنا ہے، جب تک موت نہیں آتی اک زہر پیے جانا ہے
آؤ کتوں کا دربار سجائیں، کوّوں کی بارات نکالیں

یہ دونوں مصرعے جلاوطنی کے بدترین کرب کا طنزیہ اظہار ہیں۔جس دنیا میں شہوت اور فضلہ ہو، اس سے نکل کر حیوانی دنیا میں پہنچنا ہی بہتر ہے۔شاعر نے کتوں اور کوّوں کا ذکر کر کے انسانی دنیا پر معکوس طنز کیا ہے۔

ماضی وحال دونوں دنیاؤں سے آدمی کی جلاوطنی کا موضوع جس طرح اختر الایمان کے یہاں ظاہر ہوا ہے، شاید ہی کسی دوسرے جدید شاعر کے یہاں ظاہر ہوا ہو۔رفتہ رفتہ جلاوطنی ایک لاشعوری احساس اور ان کے شعری تخیل کا مستقل حصہ بنی ہے۔انھوں نے ١٩٧٧ء میں شایع ہونے والے اپنے مجموعے نیا آہنگ (جسے ان کا سب سے اچھا مجموعہ کہا جا سکتا ہے) میں ایک نظم 'جلاوطن' کے عنوان سے شامل کی ہے۔اس نظم میں جلاوطنی کا وہ تجربہ سمٹ کر آ گیا ہے جو کہیں لخت لخت حالت میں اور کہیں بالواسطہ ظاہر ہو رہا تھا۔پہلے نظم دیکھیے:

یہ ہم اپنے کاندھوں پہ خود اپنی لاشیں اٹھائے کہاں جا رہے ہیں
کوئی شہرِ نو، کوئی موعودہ جنت بنائی گئی ہے کہیں پر کہ ہم کو
نکالا ملا ہے، یونہی صرف معمول ہیں، ہم پہ تاریخ نشتر چلاتی ہے اپنا
نہاں خانہ دوش وامروز میں قید کر کے، گلا گھونٹ کر مار دے گی
نہ فریاد جس کی، نہ داد وستائش، کوئی محتسب ہے، نہ منصف ہے کوئی

مکافات، کفارہ، سود و زیاں، بانجھ الفاظ ہیں سب سراسر
ہر اک بیتا لمحہ ہماری نئی قبر ہے جس میں ہم سو گئے اپنا ماضی گلے سے لگائے
مجاور ہیں ہم، اپنے ہی نوحہ خواں ہیں، خود اپنی قبروں پہ بیٹھے ہیں مشعل جلائے
گدائی کا کاسہ لیے ہاتھ میں اپنے ہی اشک چنتے ہیں اور اس میں بھرتے ہیں ایسے
کہ جیسے یہی اپنا مقسوم تھا، زندگی کا یہی کہنہ دستور ہے اور رہے گا!

آپ نے ملاحظہ کیا، شاعر نے جلا وطنی کو تاریخ اور وقت کا لکھا ہوا حکم نامہ خیال کیا ہے؛ اس کی فریاد کہیں نہیں کی جا سکتی۔ چوں کہ ان کی جلا وطنی استعاراتی ہے، اس لیے کوئی جنتِ موعود نہیں۔ حقیقی جلا وطنی میں چھوڑا ہوا وطن، جنت نشان بن کر تخیل میں ظاہر ہوتا رہتا ہے، اور جلا وطنی کے ختم ہونے کی نوید دیتا رہتا ہے۔ نیز حقیقی جلا وطنی میں ایک ایسا 'غیر' باہر حقیقت میں موجود ہوتا ہے، جس کے خلاف آدمی غصہ و رنج ظاہر کر سکتا ہے، لیکن استعاراتی طور پر جلا وطن ایک ایسا شخص ہے، جس کا 'غیر' تخیلی ہے، اس کے اندر کہیں مضمر ہے، جو اسے ایک زندہ لاش میں بدل دیتا ہے؛ آدمی خود ہی اپنا نوحہ خواں ہوتا ہے۔ یہ اپنے اندر جنگ کی حالت ہے، جو ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتی۔ جدید انسان کی جلا وطنی کی یہ کربناک کیفیت اختر کی نظم کو انفرادیت بخشتی ہے۔

جدید شاعر ثابت و سالم حقیقت کا تصور نہیں رکھتا۔ اس کا سامنا جس حقیقت سے ہے، وہ شکستہ، ویران، کٹی پھٹی، جگہ جگہ سے ادھڑی ہوئی ہے۔ اس ضمن میں جدید شاعروں کے دو گروہ بنے ہیں۔ ایک وہ جو اپنی نظموں میں بھی اسی شکستگی کو پیش کرتے ہیں، جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں، اور دوسرے وہ جو نظم کو شکستہ و پارہ پارہ حقیقت کو جوڑنے کا ذریعہ بناتے ہیں۔ وہ اس خسارے کی تلافی نظم میں کرتے ہیں جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں۔ (تسلیم کرنا ہوگا کہ یہ رویہ اپنی اصل میں کلاسیکی ہے، کیوں کہ خسارے کے ساتھ جینا لمحہء حال میں جینا ہے، جب کہ خسارے کی تلافی کرنا، خسارے سے قبل کی اسی مستحکم حالت کی طرف لوٹنا ہے، جو کلاسیکیت کی پہچان ہے)۔ وہ اپنی متخیلہ کو حقیقت کے جبر کا شکار ہونے سے بچانے کے لیے اپنی تخیلی تعمیری قوت کو بروئے کار لاتے ہیں۔ حقیقت کے متوازی، ایک نئی، تخیلی حقیقت خلق کرتے ہیں۔ اختر الایمان کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔ لہٰذا شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے درست معلوم نہیں ہوتی کہ اختر الایمان کی نظم رائے لکسٹنٹائن کی مصوری کی طرح ہے۔ دونوں اپنے فن کو جدید حقیقت، جو کھردری ہے، سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں (۸)۔ خود اختر الایمان نظم کو ایک عمارت کی طرح سمجھتے تھے، یعنی اسے حقیقت کی

نقل کے بجائے، حقیقت کی تعمیر تصور کرتے تھے۔ جدید نظم پر ایک مباحثے میں انھوں نے رائے ظاہر کرتے ہوئے کہا:

> نظم کی بنیادی صفت اس کا تعمیری پہلو ہے۔ ہر نظم اپنی جگہ پر ایک عمارت ہوتی ہے۔ جس طرح کسی عمارت میں ایک اینٹ اپنی جگہ پر کوئی حیثیت نہیں رکھتی، اسی طرح نظم کا ایک مصرع یا ایک شعر اپنی جگہ پر علاحدہ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا (۹)۔

نظم کو عمارت سمجھنا، صرف تیکنیک کا معاملہ نہیں، بلکہ تیکنیک اور تصورِ حقیقت کا بہ یک وقت معاملہ ہے۔ اختر الایمان کے یہاں عمارت ایک ایسی علامت ہے، جس کی خصوصیات قطبینی بھی ہیں، اور ایک دوسرے کا تکملہ کرنے والی بھی۔ کہیں تو وہ ماضی کا تصور ایک عمارت کے طور پر کرتے ہیں، جس کی مثال نظم 'مسجد' کے علاوہ 'پرانی فصیل'، 'آمادگی' اور 'واپسی' جیسی نظمیں ہیں، اور کہیں وہ نظم ہی کو 'عمارت' سمجھتے ہیں۔ دونوں جگہ عمارت کا مفہوم الگ الگ لیتے ہیں۔ جب وہ ماضی کو عمارت تصور کرتے ہیں تو اس کی کہنگی اور وقت کے آگے اس کی بے ثباتی و بے محلیت پر زور دیتے ہیں، اور جب نظم کو عمارت قرار دیتے ہیں تو اس کی تعمیری خصوصیت کو پیش کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں پہلے مفہوم میں عمارت حقیقت کی شکستگی کی علامت ہے، اور دوسرے مفہوم میں عمارت حقیقت کے متوازی ایک نئی حقیقت کی تعمیر کی علامت ہے؛ وہ نظم کی صورت ایک نئی عمارت تعمیر کر کے، اس حقیقت کا متبادل پیش کرتے ہیں، جو شکستہ ہے، اور ڈھے جانے والی ہے۔

چوں کہ وہ نظم کو عمارت تصور کرتے ہیں، اس لیے وہ نظم میں ان رخنوں کو پیدا نہیں ہونے دیتے، جسے انھوں نے حقیقت میں مشاہدہ کیا ہے۔ ان کی نظم میں نہ صرف ہر لائن اگلی لائن سے اینٹ کی طرح جڑی ہے، بلکہ رن آن لائن کا اہتمام بھی جگہ جگہ کرتے ہیں۔ انھوں نے اگر زیادہ تر پابند نظمیں لکھی ہیں تو اس کا سبب بھی یہی ہے کہ وہ ان رخنوں، شکستگیوں، فاصلوں کو نظم میں پیدا نہیں ہونے دیتے، جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں (اپنی اصل میں یہ کلاسیکی شعریات کی خصوصیت ہے)۔ آزاد نظم کی ہیئت میں جا بجا خالی جگہیں بے وجہ نہیں پیدا ہوتیں۔ حقیقت یہ ہے کہ آزاد نظم کو عمارت کی طرح تعمیر کرنا بے حد مشکل ہے۔ یہ مشکل کام اختر لایمان نے ایک نظم میں کیا ہے، یعنی 'کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام' میں۔ اس نظم میں انھوں نے چھوٹی بڑی کہانیوں کو لکھا ہے، اور ایک کثیر منزلہ عمارت تعمیر کی ہے۔ پابند نظموں کو وہ ایک منزلہ عمارت کی مانند تعمیر کرتے ہیں، یعنی اس میں ایک مرکزی موضوع ہے، جو نسبتاً تفصیل اور تسلسل سے ظاہر ہوتا چلا جاتا ہے۔ یوں بھی نظم کے مصرعوں کو اینٹ کی طرح تصور کرنے سے نظم میں وہی تفصیل اور تسلسل پیدا

ہوتا ہے، جو بیانیہ کی صفات ہیں۔ان کی اکثر نظمیں طویل، اور بیانیہ ہیں تو اس کی بڑی وجہ نظم کو عمارت کی طرح تعمیر کرنا ہے۔واضح رہے کہ عمارت کا عمومی تصور ان کے پیش نظر رہتا ہے۔

نظم کو عمارت سمجھنا، اسے گھر تصور کرنا بھی ہے۔ ماضی، تاریخ، ثقافت سے جلاوطن شاعر خود نظم کو 'گھر اور وطن' بناتا ہے۔نظم کو گھر بنانے کا ایک مطلب ہے، بے دخلی و مہاجرت و جلاوطنی کی کہانی نظم میں لکھنا، اور اس طرح شکستہ حقیقت کی متبادل حقیقت خلق کرنا، اور دوسرا مطلب ہے، نظم میں حسی تمثالوں کو زیادہ سے زیادہ اور گہری انسیت کے ساتھ پیش کرنا۔گھر: چیزوں اور زمین سے گہری انسیت کے سوا کیا ہے؟ اختر الایمان نے نظموں میں نہ تو نامانوس زبان برتی ہے، نہ اجنبی علامتیں استعمال کی ہیں، اور نہ تمثالوں، مصرعوں، بندوں میں وقفے اور خلا رکھے ہیں۔ان کی نظموں میں غیر معروف تاریخی و اساطیری عناصر کی طرف اشارے بھی کم سے کم ہیں۔'آج، اس لمحے' میں جو درپیش ہے، اسے زیادہ سے زیادہ روزمرہ کی زبان میں ظاہر کیا ہے۔ابتدا میں ان کی نظموں پر کتابی زبان، یعنی فارسی کی تراکیب، غزل کی مانوس لفظیات کا غلبہ تھا، مگر رفتہ رفتہ وہ نظم کو بول چال کی 'زندہ' زبان میں نظم لکھنے لگے؛[۶] اس سے ان کی نظم، نثر کے قریب محسوس ہوتی ہے، مگر اس میں نثریت کہیں نہیں۔نامانوس زبان اگرچہ نئے خیال، نئے احساس کی ترسیل کی ضرورت ہے، مگر اسے ایک شاعرانہ چال کے طور پر آسانی سے استعمال کیا جا سکتا ہے؛ خالی نامانوسیت، اس حیرت کا شائبہ پیدا کرتی ہے جو آرٹ سے مخصوص ہے۔چناں چہ بعض نام نہاد جدید شاعر نامانوس زبان کو شاعرانہ چال کے طور پر استعمال کرتے ہیں؛ ان کی زبان کا گہرا رابطہ ان کے پیچیدہ لاشعوری احساسات سے نہیں ہوتا۔دوسری طرف روزمرہ، بول چال کی زبان میں اچھی شاعری تخلیق کرنا بے حد مشکل ہے۔بول چال کی زبان زیادہ سے زیادہ شفاف بننے کی کوشش کرتی ہے، اور کسی بات کی ترسیل کرنے کے بعد صَرف ہو جانے کا میلان رکھتی ہے۔ یہ خصوصیت، شاعری اور شعری زبان کی خصوصیت کے برعکس ہے؛ شاعری زبان کی صارفی قدر کے خلاف باقاعدہ احتجاج کا درجہ رکھتی ہے، اور شعری زبان شفاف نہیں ہوتی۔لہٰذا بول چال کی زبان میں شاعری، دشمن کو رام کرنے کے مترادف ہے، یا ایک جلاوطن کے اس جگہ کو گھر بنانے کے مساوی ہے، جو 'غیر' کی جگہ ہے۔اختر الایمان نے اپنی مختصر نظموں میں عام طور پر دشمن کا رام کرنے کا یہ کارنامہ سرانجام دیا ہے۔صرف ایک نظم 'خلا' دیکھیے:

خلا کیوں پر نہیں ہوتا
پرندوں کے ہزاروں رنگ
آموں سے بھری ڈالی
لسوڑوں کے ہر خوشے

لٹکتی جامنیں کالی
میں بھولا تو نہیں پھر کیوں
مسلسل کرب رہتا ہے
خلا کیوں پر نہیں ہوتا

آٹھ مصرعوں کی یہ نظم عام بول چال کی زبان میں، کم سے کم الفاظ میں لکھی گئی ہے۔ پرندوں، آموں، لسوڑوں کی تمثالیں بھی مانوس ہیں۔اس غیر شاعرانہ مواد و اسلوب کے باوجود، گہرائی کی مدد سے شاعر نے ایک اہم نظم لکھی ہے۔نظم کی جان یہ مصرع ہے: 'خلا کیوں پر نہیں ہوتا'، اس استفہامیہ مصرعے میں وہ کرب سمٹ آیا ہے، جس کا سامنا 'وطن میں جلاوطن شخص' کو ہوتا ہے۔شاعر نے دوسرے تا پانچویں مصرعے میں وہ سب چیزیں گنوائی ہیں، جو 'خلا' کو بھرنے والی ہیں۔ پرندوں کے ہزاروں رنگ، خالی، بے رنگ دنیا کو آباد کرتے ہیں۔ آموں سے ڈالی بھری ہوئی ہے۔لسوڑے سے خوشے ہرے ہیں۔کالی جامنیں لٹک رہی ہیں، یعنی لذتِ کام و دہن کا سامان موجود ہے۔اور سب سے بڑھ کر متکلم کا حافظہ ان سب نعمتوں کی یاد سے خالی نہیں۔'باہر' کے جمال کی یاد 'اندر' موجود ہے۔اس کے باوجود (اندر کا) خلا نہیں بھرتا۔کیوں؟ یعنی آدمی وطن میں رہتے ہوئے آخر کیوں جلاوطنی کا دکھ سہتا ہے، یا گھر میں بے گھری کا عذاب کس لیے جھیلتا ہے؟ ہماری رائے میں اس سوال کا جواب جس دن مل جائے گا، آدمی شاید پرسکون ہو جائے، مگر شاعری سے اس کی روح رخصت ہو جائے گی؛ آدمی شاعری کو اپنا گھر بنانا ترک کر دے گا۔آپ کا کیا خیال ہے؟

◆◆◆◆◆◆◆

حوالہ جات

(۱) اختر الایمان، کلیات، آج، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص۲۲
(۲) محمد حسن، ''اختر الایمان'' مشمولہ معیار، اختر الایمان نمبر، (ترتیب شاہد ماہلی)، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص۱۳۰
(۳) ایڈورڈ سعید، Representations of the Intellectuals، ونٹاژ بکس، نیویارک، ۱۹۹۴ء ص۵۲
(۴) اختر الایمان، اس آباد خرابے میں، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۹ء ص۳۹
(۵) ناظم حکمت، محبت، جلاوطنی اور حراست کی نظمیں (ترجمہ و تعارف فاروق حسن)، قوسین، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص۲۹۔۳۰
(۶) محمد حسن، ''اختر الایمان'' مشمولہ معیار، اختر الایمان نمبر، محولا بالا، ص۱۳۰

(۷) اختر الایمان، کلیات، محولا بالا، ص۲۲

(۸) شمس الرحمان فاروقی، ''اختر الایمان...ایک مختصر محاکمہ''، مشمولہ معیار، محولا بالا، ص۱۵۸

(۹) اختر الایمان، ''جدید نظم: ہیئت و تشکیل، ایک مباحثہ، مشمولہ سہ ماہی ذہن جدید، جدید نظم نمبر۲، دہلی، مارچ مئی ۱۹۹۶ء، ص۵۸

[نوٹ: اس مضمون میں اختر الایمان کی نظموں کے تمام اقتباسات ان کے کلیات، مطبوعہ آج، کراچی سے لیے گئے ہیں۔]

''نظم کا بھی ایک گھر ہوگا''

جدید نظم کی تاریخ کا یہ ایک انوکھا واقعہ ہے کہ وہ خود ہی اپنا موضوع بنی ہے۔ جدید نظم ہو یا کوئی دوسرا فن، وہ داخلی یا خارجی زندگی یا دونوں کی نمائندگی کرتا آیا ہے۔ اس نمائندگی کی مدد سے ہم اپنے اندر کئی طرح کی تبدیلیاں محسوس کرتے ہیں۔ مثلاً تخیلی اور سماجی دنیاؤں کے بارے میں ہمارا ادارک پہلے جیسا نہیں رہتا؛ ہمیں اپنے اندر اور باہر کی دنیا پہلے سے مختلف نظر آتی ہے۔ وہ کیسے اور کہاں کہاں مختلف نظر آتی ہے، یہ سب فن پارے میں دنیا کی گئی نمائندگی سے طے ہوتا ہے، اور ایک حد تک ہماری قرأت کے طریقے سے۔ علاوہ ازیں آرٹ ہمارے اندر کے انتشار کو تنظیم میں بدلتا ہے؛ اس انتشار سے پیدا ہونے والی بے معنی ولایعنی کیفیات سے نجات دلاتا ہے، اور اسے ایک پر مسرت تجربہ بناتا ہے، اور آگے یہ تجربہ اسی دنیا سے ہمیں ایک نئے رشتے میں وابستہ کرتا ہے، جس کی نمائندگی آرٹ میں کی گئی ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اگر نظم یا کوئی دوسرا فن پارہ خالص تخیلی ہو، پھر بھی وہ ہمیں اپنی حقیقی زندگی سے ایک نئی سطح پر وابستہ کرتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو نظم کا خود موضوع بننا ایک انوکھا واقعہ ہی نظر آئے گا۔ اس کے اسباب تاریخی، شعریاتی اور نفسیاتی ہیں۔

پہلے تاریخی سبب۔ اردو میں جدید اردو نظم کا آغاز، ایک نئی اور مطلوب شعریات کی بحث کے نتیجے میں ہوا۔ نئی شعریات کی بحث، انیسویں صدی کے اواخر میں شروع ہونے والی نو آبادیاتی تعلیمی اصلاحات کا حصہ تھی۔ یعنی جدید نظم کی شعریات پہلے وضع ہوئی۔ یہاں اس گفتگو کا محل نہیں کہ یورپی الاصل شعریات کو جب اردو شعرا نے اختیار کیا تو انھوں نے اپنے کلاسیکی پس منظر کو کتنا اور کس حد تک معطل کیا، اور کس حد تک بدلی ہوئی صورت کے ساتھ جدید نظم میں شامل رکھا (اس موضوع پر بحث ہم اسی کتاب میں دوسری جگہوں پر کر چکے ہیں)۔ اس تحریر میں ہم اپنی توجہ اس نکتے پر مرکوز رکھنا چاہتے ہیں کہ جدید نظم خود جب اپنا موضوع بنی ہے تو اس کے اسباب میں، نئی شعریات، شاعری کا نیا سماجی کردار اور پرانی شاعری پر سخت تنقید کا شعور شامل تھے۔ سادہ

لفظوں میں تعقل، جدید شاعر کے تخیل پر حاوی تھا، اور اس کا راہنما تھا۔ نیز واضح رہے کہ یہ تعقل، عام انسانی عقلی صلاحیت کا مفہوم نہیں رکھتا تھا؛ اس کی تشکیل تاریخی طور پر ہوئی تھی؛ لہٰذا یہ مخصوص و محدود مفہوم کا حامل تھا۔ صاف لفظوں میں اس تعقل کی تشکیل نو آبادیاتی اصلاحی منصوبے کے ہاتھوں ہوئی تھی، جو اردو کے کلاسیکی شعری سرمائے پر 'ایشیائی شاعری' کا لیبل چسپاں کر کے، اسے انسان، اخلاق، مذہب کے لیے ضرر رساں قرار دیتا تھا۔ مثلاً شوق قدوائی (۱۸۵۳ء۔۱۹۲۸ء) کے مسدس ''لیل ونہار'' کا ایک بند دیکھیے، جس میں ایشیائی شاعری کو ایسا جھوٹ کہا گیا ہے جس سے دین وایمان کو روگ لگتا ہے۔

ایشیائی شاعری انسان کو اک روگ ہے
ضعف ہے دل کو جگر کو جان کو اک روگ ہے
دین کو پیغمبروں کی شان کو اک روگ ہے
کعبے کو اک روگ ہے ایمان کو اک روگ ہے
عقل سے جو ہٹ کے کوسوں جا پڑا شاعر بنا
جو بڑا جھوٹا بنا گویا بڑا شاعر بنا

'ایشیائی شاعری' کی ترکیب ہی میں غیر ایشیائی یا یورپی شاعری سے اس کا فرق مضمر ہے۔ یعنی ایشیائی شاعری میں وہ سب کچھ ہے جو یورپی شاعری میں نہیں ہے۔ جھوٹ، مبالغہ، خیالی باتیں، فسق و فجور سب ایشیائی شاعری میں ہے، جب کہ یورپ کی شاعری نیچرل اور حقیقت کے قریب ہے۔ لہٰذا یورپی شاعری محبوب و مرغوب و قابلِ تقلید ہے، جب کہ ایشیائی شاعری مردود ہے۔ 'جدید اردو شاعری' ایشیائی شاعری پر مذکورہ تنقید کے نتیجے میں پیدا ہوئی۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جدید نظم، قدم قدم پر اس بات کو پیش نظر رکھنے پر مجبور تھی کہ اسے سماجی طور پر کیا کرنا ہے، اور کیا نہیں؛ اس کے لیے اخلاقی طور پر کیا صائب ہے، کیا نہیں؛ اسے کن قومی مضامین کو خلق کرنا ہے، کن باتوں کو نئے سرے سے ترتیب دینا ہے، اور کن اخلاقی و جنسی چیزوں سے مسلسل گریز کرنا ہے، یا نہیں۔ اس کی متخیلہ کے کناروں پر یہ تعقل مسلسل دباؤ ہی نہیں ڈالتا رہتا تھا، بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ جدید نظم کے تخیل کا نقشہ، تنقیدی تعقل کے ہاتھوں ترتیب پاتا تھا۔ جدید اردو شاعر، کلاسیکی شعرا سے اس اعتبار سے کافی مختلف تھے کہ وہ ہر لحظہ خود کو ایک تنقیدی احتساب کی زد پر محسوس کرتے تھے، اور ہیں۔ جدید شاعر کو یہ ثابت کرنے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے کہ وہ جدید ہے؛ اس کی زبان، اس کی شعری ہیئت، اس کا ڈکشن، اس کا موضوع سب 'جدید' ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدید نظم تاریخی سبب سے حد سے بڑھے ہوئے شعورِ خود کی زد پر آئی۔ یوں نظم نے دنیا کے ساتھ ساتھ خود اپنا بھی ایک ہیولا تیار کیا۔ اس سے خود نظم سے ایک نئی قسم کا جذباتی

تعلق قائم ہوا۔ نیز آگے چل کر ایک طرح کی ہم دلی یعنی Empathy وجود میں آئی۔ یہ ہم دلی اس تعلق سے یکسر مختلف ہے جو کلاسیکی اور بعض نئے شعرا کے یہاں ملتی ہے۔

شاعر کے تخیل میں تنقیدی احتساب کے در آنے کی ابتدائی مثالیں ہمیں حالی کے یہاں ملتی ہیں۔ وہ 'شعر سے خطاب' کرتے ہیں، اور اسے سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اسے کیا ہونا چاہیے، اور کیا نہیں ہونا چاہیے۔ ان کا تخاطب کچھ ایسا ہے، جیسے ایک باپ، بیٹے کو سمجھا رہا ہو؛ اس میں کہیں شفقت، کہیں ڈانٹ، کہیں ملامت، اور کہیں سیدھی سادی نصیحت ہے۔

اے شعر دل فریب نہ ہو تو غم نہیں — پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو
جوہر ہے راستی کا اگر تیری ذات میں — تحسین روزگار سے ہے بے نیاز تو
وہ دن گئے کہ جھوٹ تھا ایمان شاعری — قبلہ ہو اب ادھر تو نہ کیجو نماز تو
عزت کا بھید ملک کی خدمت میں ہے چھپا — محمود جان آپ کو گر ہے ایاز تو
اے شعر راہ راست پہ تو جب کہ پڑ لیا — اب راہ کے نہ دیکھ نشیب و فراز تو

حالی کی پیار بھری فہمائش کا مرکزی نکتہ یہ ہے: 'عزت کا بھید ملک کی خدمت میں ہے چھپا'؛ اور ملک کی خدمت تبھی ہو سکتی ہے جب شعر جھوٹ کو ترک کر دے، راستی اختیار کرے، لفظی حسن سے بے پروا ہو کر دل پر اثر کرنے والی باتیں کرے اور پھر زمانے کی تحسین اور تنقیص سے بے نیاز ہو جائے۔ حالی نئی قومی و اصلاحی شاعری کے منشور کو پیش کر رہے ہیں، جسے انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک نے اختیار کیا تھا۔ فرق بس یہ ہے کہ حالی 'نئی قومی شاعری' کو ایک نوجوان فرزند کی طرح محسوس کرتے ہیں، اور اسے جھوٹ (یعنی عشقیہ و خیالی مضامین) کی روش ترک کرنے کی نصیحت کرتے ہیں۔ یوں وہ اپنی نظم کے لیے 'پدری شبیہ' (Father Figure) کا مرتبہ اختیار کرتے ہیں۔ اس سے انھیں اپنی نظم پر طاقت و اختیار حاصل ہوتا ہے۔ ہر چند انھیں اپنے فرزندِ شعر سے جذباتی تعلق بھی ہے، مگر یہ تعلق ہم دلی کا نہیں، ہمدردی اور فکر مندی کا ہے۔ جیسے باپ کو بیٹے کے مستقبل سے ہمدردی ہوتی ہے، اور اس کے لیے وہ فکر مند ہوتا ہے۔ اگرچہ حالی اس فاصلے کو تو ختم کرتے ہیں، جس میں شاعری عام انسانی نفسی و سماجی دنیا سے کہیں پرے واقع دنیا میں موجود دکھائی دیتی تھی، جس کی آرزو کرنے میں یہ احساس ہوتا تھا کہ انسانی تخیل کی حدیں کیا ہیں، یعنی شاعری کے مضامین، غیب سے آتے محسوس ہوتے تھے، یا شاعری ایک ایسے مرصع ساز کا کام لگتا تھا جو عام لسانی اظہار سے ماورا منطقے میں مقیم ہوتا ہے... مگر پدری شبیہ کی وجہ سے، شعر عام، روزمرہ، سماجی دنیا میں داخل ہوا۔ تاہم وہ ابھی اس دنیا میں داخل ہی ہوا ہے، اس کا حصہ نہیں بنا۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر، شعر سے خطاب کرتا ہے، لیکن شعر کو خود بولنے کا موقع نہیں

ملتا۔ دوسرے لفظوں میں شعر اور شبیہ پدر میں روایتی فاصلہ برقرار رہتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعر عام سماجی دنیا کا حصہ تو بن گیا ہے، مگر خود شاعر کی نفسی دنیا میں داخل نہیں ہوا، اور اس کی دلی حالت کا رازداں نہیں بنا۔ آگے چل کر جب شاعری اور خصوصاً نظم عام روزمرہ سماجی دنیا کے ساتھ ساتھ نفسی ولاشعوری دنیا کا باقاعدہ حصہ بنی تو وہ شاعر کی ذات سے اور جدید انسان کے آرکی ٹائپل سیلف سے گفتگو کرنے لگی۔

نوآبادیاتی عہد میں جو استغاثہ انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک نے اردو شاعری کے خلاف قائم کیا تھا، اس کا جواب ہمیں جوش ملیح آبادی کی نظم 'نقاد' ملتا ہے۔ اس نظم کے اوّلین مخاطب تو عام نقادان فن ہیں۔ نیز اس کے پس منظر میں تخلیق کار و نقاد اور تخیل و تعقل، وجدان و شعور اور جذب و منطق کی روایتی ثنویت بھی موجود ہے۔ تاہم اس نظم میں جس طرح شاعری کو احساس و جذب سے اور تنقید کو عقل و منطق سے جوڑا گیا ہے، اور آخرالذکر کو سخت ملامت کی گئی ہے، اس سے لگتا ہے کہ یہ نظم انیسویں صدی کی اصلاحی عقلی شاعری کے استغاثے کا جواب ہے۔

شاعری و منطقی بحثیں یہ کیسا قتل عام
برش مقراض کا دیتا ہے زلفوں کو پیام
منطقی کانٹے پہ رکھتا ہے کلام دل پذیر
کاش اس نکتے کو سمجھے تیری طبع حرف گیر
یہ نہیں تو پھیر لے آنکھیں یہ جلوہ اور ہے
تیری دنیا اور ہے شاعر کی دنیا اور ہے

آگے وہ شاعری کو موضوع بناتے ہیں۔ نظم کا یہ حصہ ہمارے موضوع سے براہ راست متعلق ہے۔ حالی شعر سے خطاب کرتے ہیں، جوش نقادوں اور قارئین سے خطاب کرتے ہیں۔ حالی کے لہجے میں شفقت پدری تھی، جوش کے لہجے میں رزمیہ و خطابیہ آہنگ ہے۔ جوش نے اس نظم میں [اپنی] شاعری کے تعارف میں جو باتیں کہی ہیں، ہر چند وہ شاعرانہ مبالغے کے ساتھ کہی گئی ہیں، اور وہ خطابیہ و رزمیہ آہنگ کی آمیزش کے بعد گراں بھی گزرتی ہیں، مگر ان میں کچھ باتیں جدید شاعری کی شعریات کے بعض اہم عناصر سے ہمیں متعارف کرواتی ہیں۔

شاعری کا خانماں ہے نطق کا لوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
شعر ہو جاتا ہے صرف اک جنبش لب سے نڈھال

سانس کی گرمی سے پڑ جاتا ہے اس شیشے میں بال
جام میں آتے ہی اڑ جاتی ہے شاعر کی شراب
ٹوٹ جاتا ہے کنارے آتے آتے یہ حباب
شعر کیا جذب دروں کا ایک نقش ناتمام
مشتبہ سا اک اشارہ ایک مبہم سا کلام
شعر کیا عقل وجنوں کی مشترک بزم جمال
شعر کیا ہے، عشق وحکمت کا مقام اتصال
ترزبانی اور خاموشی کی مبہم گفتگو
لفظ و معنی میں تواز ن کی نہفتہ آرزو

شاعری کے حباب کا کنارے تک آتے آتے ٹوٹ جانا.... غضب کا استعاراتی امیج ہے۔ یہ امیج جدید شاعری کی اس خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ خیال اور لفظ، یا کلاسیکی زبان میں مضمون اور بیان میں فاصلہ قائم رہتا ہے۔ شاعری اس فاصلے کو گرفت میں لینے، اور بساط بھر پاٹنے کی ان تھک کوشش کا دوسرا نام ہے۔ جدید شاعری ''ترزبانی اور خاموشی کی مبہم گفتگو'' کو سننے کا نام ہے۔ سبحان اللہ۔ کیسی گہری بات جوش صاحب کے قلم سے نکلی ہے۔ جوش صاحب نے آگے اسی کو نقش ناتمام، مبہم سا کلام، عقل وجنوں کی مشترک بزم جمال اور عشق وحکمت کا مقام اتصال کہا ہے۔ جوش کا طریقہ کلاسیکی ہے، جس میں ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھا جاتا تھا۔ وہ جدید شاعری کے بنیادی اصول کے عارف تو ہیں، مگر اپنی ہی شاعری میں اس سے روگردانی کر رہے ہیں؛ ان کی شاعری خاموشی کی مبہم گفتگو کے بجائے، ترزبانی کا خطاب محسوس ہوتی ہے۔ جدید شاعری مذکورہ کلاسیکی طریقے کو ناپسند کرتی ہے۔ اس کا مؤقف ہے کہ ایک پھول کا مضمون ایک ہی رنگ میں باندھا جا سکتا ہے۔ ایک مضمون کو ایک سے زیادہ رنگوں میں باندھنے کا کیا مطلب ہے؟ خطابت کے اس اصول سے کام لینا کہ ایک بات کو مختلف پیرایوں میں دہرا کر اس کا نقش دلوں پر بٹھانا؟ ایک سے زیادہ رنگوں کو آزما کر موزوں ترین رنگ کی جستجو کرنا؟ ایک مضمون کے مختلف نازک پہلوؤں کو ایک سے زیادہ رنگوں کے ذریعے باور کرانا؟ اگر آخری بات درست ہے تو جدید شاعری ایک حد تک ایک مضمون کے لیے زیادہ پیرایوں کی حمایت کر سکتی ہے، وگرنہ نہیں۔ جدید شاعری ہر لفظ کو جداگانہ اہمیت کا حامل سمجھتی ہے، اور کسی لفظ کو دوسرے لفظ کا متبادل قرار نہیں دیتی۔ اگرچہ جدید شاعری بلاغت کے کلاسیکی اصولوں کو شاید ہی پیش نظر رکھتی ہو، تاہم بلاغت کا یہ بنیادی مفہوم کہ ''الفاظ مقتضائے حال کے مطابق ہوں'' کہیں نہ کہیں کارفرما محسوس

ہوتا ہے۔ جدید نظم لفظوں کے فصیح ہونے، روزمرہ کے مطابق ہونے جیسے کلاسیکی اصولوں کو خاطر میں نہیں لاتی کہ یہ سب 'ثقافتی لسانی بالادستی' یا نئی اصطلاح میں لسانی کینن سازی کے ہتھیار تھے۔ جدید نظم کا منشا ایسے لفظوں کا انتخاب ہے جو ذہنی وسماجی حقیقت، نفسی تجربے اور خارجی منظر کو شاعر کے مخصوص زاویے سے گرفت میں لے سکیں؛ یعنی نظم میں آنے والا لفظ شاعرانہ تجربے کے ''مقتضائے حال'' کے مطابق ہو (واضح رہے کہ ہم یعنی قارئین شاعرانہ تجربے اوراس کے لیے موزوں الفاظ کا الگ الگ تصور نہیں کر سکتے، اس لیے کہ ہم تک شاعرانہ تجربہ انھی لفظوں کے ذریعے ہی پہنچتا ہے، جنھیں شاعر نے برتا ہوتا ہے؛ البتہ خود شاعر یہ فرق کرنے کا قدرے اہل ہوتا ہے)۔ یوں جدید شاعری میں لفظ کی عمومی وآفاقی اہمیت نہیں ہوتی، بلکہ مخصوص، مقامی، اضافی، سیاقی اہمیت ہوتی ہے۔ گویا لفظ کے پاؤں میں ایک چکر ہوتا ہے۔ جدید شاعری کو لفظ کی اس اہمیت کا احساس کرنے میں خاصا وقت لگا۔ بیسویں صدی کی اوّلین دہائیوں میں جب جدید شاعری نے پر پرزے نکالنے شروع کردیے تھے، کئی نئے شعرا شاعری ہی کو موضوع بناتے ہوئے، ایک پھول کے مضمون کو سو رنگوں سے باندھ رہے تھے۔ وہ دراصل جدید شاعری کے نام پر کلاسیکی شاعری کے بعض اسالیب کی تکرار کر رہے تھے۔ مثلاً حفیظ جالندھری کی نظم 'میری شاعری' میں بھی حفیظ کی اپنی شاعری موضوع بنی ہے، مگر اس میں بھی شاعر اپنی شاعری کو (بار بار) موضوع بنانے کے باوجود اس سے فاصلے اور بلندی پر ہے۔ اس میں شاعری سے ہم دلی کہیں موجود نہیں، بلکہ وہی خطابیہ لہجہ یہاں بھی ہے جو ہمیں جوش کے یہاں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ حفیظ کے لفظ اتنے بھاری بھرکم اور پرشکوہ نہیں جتنے جوش کے ہیں۔ نیز حفیظ کے مصرعوں میں غنائیت زیادہ ہے۔ جوش کے لہجے میں خطابیہ ورزمیہ عناصر آمیز ہیں، جب کہ حفیظ کے یہاں خطابیہ وغنائی عناصر یک جا ہیں۔ اس پر مستزاد، حفیظ کے یہاں منغض کردینے والی تکرار اور وحشت انگیز قسم کی تعلّی آمیز تفصیل پیش کی گئی ہے۔ جدید نظم اس تفصیل وتکرار، انانیت پسندانہ لہجے اور خودستائی پر مبنی مضمون کا تصور بھی نہیں کرتی۔ صرف چند بندوں کے اوّلین مصرعے دیکھیے:

مری شاعری ہے نظاروں کی دنیا
مری شاعری چاند تاروں کی دنیا
مری شاعری بخت یاروں کی دنیا
مری شاعری خارزاروں کی دنیا
مری شاعری شہسواروں کی دنیا
مری شاعری خاکساروں کی دنیا

اس تکرار پر جدید نظم الاماں الحفیظ کہتی ہے!!! اب ہم جدید نظم سے کچھ ایسی مثالیں پیش کرنا چاہتے ہیں، جن میں نظم سے، نظم کے متکلم یا شاعر کی، ہم دلی کا اظہار ہوا ہے۔ ظاہر ہے یہ اچانک نہیں ہوا۔ ابتدا میں نئی شاعری ایک نومولود کی مانند تھی، شاعر جسے دیکھ کر خوش بھی تھا، مغرور بھی اور پدری جذبات سے مغلوب بھی۔ کچھ دہائیوں بعد جب یہ نومولود بالغ ہوا تو شاعر و متکلم، اس کا رفیق بنا۔ دونوں میں ہم دلی و ہم نفسی کا تعلق استوار ہوا۔

نظم مرے گھر جب آتی ہے
اتنی زیادہ تھک جاتی ہے
میرے لکھنے کی ٹیبل پر
خالی کاغذ کو
خالی ہی چھوڑ کے رخصت ہو جاتی ہے

(ندا فاضلی)

کندھے جھک جاتے ہیں جب بوجھ سے اس لمبے سفر کے
ہانپ جاتا ہوں میں جب چڑھتے ہوئے تیز چڑھائیں
سانسیں رہ جاتی ہیں جب سینے میں اک گچھا سا ہو کر
اور لگتا ہے کہ دم ٹوٹ ہی جائے گا یہیں پر

اک ننھی سی میری نظم سامنے آ کر
مجھ سے کہتی ہے مرا ہاتھ پکڑ کر، میرے شاعر
لا، میرے کندھوں پہ رکھ دے، میں ترا بوجھ اٹھا لوں

(گلزار، 'کندھے جھک جاتے ہیں')

ہمارا موقف یہ ہے کہ جدید نظم سے ہم دلی کا یہ تعلق، ایک حد تک شاعر کی نرگسیت کا آئینہ دار ضرور ہے... یعنی شاعر اپنی نظموں میں اپنی ہی شاعری کو ایک کردار، ایک دوست، محبوبہ، ہم راز کی صورت دیکھنا چاہتا ہے، اس سے بات کرتا ہے، اسے باتیں کرتے سنتا ہے، یہ نرگسیت نہیں تو کیا ہے!...... تاہم یہ تعلق ان تبدیلیوں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے، جو زمانے میں رونما ہو رہی تھیں، اور جدید نظم کی شعریات پر اثر انداز ہو رہی تھیں۔ گزشتہ صفحات میں ہم نے تاریخی سبب کا ذکر کیا ہے۔ اب ہم ایک اور سبب کی نشان دہی کرنا

چاہتے ہیں۔ یہ سبب ہے: نوآبادیات اور جدیدیت کی پیدا کردہ 'بے خانماں و بے گھر ہونے' (Displacement) کی حالت۔ اس کتاب میں ایک سے زیادہ جگہوں پر تفصیل سے لکھا جا چکا ہے کہ 'جدید شاعری، بے خانماں و بے گھر ہونے کی شاعری ہے'۔ جدید شاعر: حقیقی، تاریخی، ثقافتی اور استعاراتی سطحوں پر بے خانماں ہونے کا تجربہ کرتا ہے۔ کچھ شعرا اچھے روزگار کی تلاش میں بے وطن ہوئے (جیسے ساقی فاروقی، احمد مشتاق)، کچھ نے ہجرت کی (جیسے ناصر کاظمی)، کچھ جلاوطن ہوئے (جیسے فیض)، اور اکثر شعرا نے خود اپنے ملک میں رہتے ہوئے 'گھر میں بے گھر' ہونے کا تجربہ کیا۔ نیز سب جدید شعرا اپنی ثقافتی روایت و تاریخ سے کسی نہ کسی سطح پر منقطع ہوئے؛ وہ اپنے نظریات اور شعریات کی بنا پر خود اپنے ہم وطنوں اور ہم زبانوں میں اجنبی سمجھے گئے یا مسترد کیے گئے۔ جلاوطنی کی یہ استعاراتی حالت ہے۔ (اس پر تفصیلی بحث، گزشتہ باب ''جدید نظم میں جلاوطنی کا اظہار'' میں کی گئی ہے)۔

بے گھری کی ہر قسم میں آدمی گھر کے زیادہ قریب ہو جاتا ہے؛ جلاوطن شخص، جذباتی و تخیلی سطحوں پر مسلسل وطن میں ہوتا ہے، اور گھر واپسی کی شدید آرزو میں مبتلا ہوتا ہے۔ چوں کہ عملاً گھر واپسی ممکن نہیں ہوتی، اس لیے وہ اپنی آرزو کی تکمیل اس میں دیکھتا ہے کہ وہ اپنی یادداشت میں اور اپنے تخیل میں 'گھر واپسی' کا سفر شروع کرے، جو دراصل گھر کی تخیلی تعمیر کا عمل بن جاتا ہے۔ اس کے لیے وہ ایک طرف 'گھر' اور وطن سے مکانی طور پر وابستہ اشیا کو کام میں لاتا ہے، یعنی اپنے گھر اور وطن سے وابستہ زبان و ثقافت، اشیا و مناظر وغیرہ کو اپنی شاعری میں زیادہ سے زیادہ جگہ دیتا ہے، اور دوسری طرف وہ گھر میں رہنے کے بنیادی تجربے کی بازیافت کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شاعری اور جدید آرٹ میں بچپن، ماضی اور ثقافتی روایات کو نئے نئے طریقوں سے پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ جو تخلیق کار کسی دوسری زبان کو ذریعہء اظہار بناتے ہیں، وہ بھی اس میں اپنی اوّلین زبان اور اس کی ثقافت کو شامل کرتے ہیں۔ گویا دوسرے یا استعمار کار کی زبان میں وہ مداخلت کرتے ہیں، اسے اندر سے تبدیل کرتے اور Appropriate کرتے ہیں۔

گھر میں رہنے کا تجربہ، ہر طرح کی وابستگیوں کا پروٹو ٹائپ .... اور اپنی ماہیت کے اعتبار سے ''اوّلین تجربہ'' ہے؛ یعنی تازہ، جملہ محسوسات، یا ہستی کا اوّلین، شدید تجربہ، جو کسی خاص مقام اور کسی خاص لمحے میں واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جلاوطنی کی حالت میں جس گھر کی تخیلی تعمیر کی جاتی ہے، وہ دراصل 'لمحے و مقام' میں رہنے بسنے کے اس اوّلین تجربے کی بازیافت ہوتی ہے، جس میں آدمی اپنی ہستی کی اصل و سرچشمے تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ حقیقت میں یہ اپنے چھوڑے ہوئے گھر کی طرف واپسی نہیں ہوتی، اس لیے کہ چھوڑا ہوا گھر اور جگہیں اپنی اصل شکل میں باقی نہیں ہوتیں، البتہ ان کے کچھ نشانات و آثار باقی ہو سکتے

ہیں۔ اسی بات کو منیر نیازی نے ایک شعر میں پیش کیا ہے:

واپس نہ جا منیر کہ تیرے شہر میں وہاں
جو جس جگہ پہ تھا وہ وہاں پہ نہیں رہا

احمد مشتاق نے بھی اسی سے ملتی جلتی بات کہی ہے:

جاتے ہوئے ہر چیز یہاں چھوڑ گیا تھا
لوٹا ہوں تو اک دھوپ کا ٹکڑا نہیں ملتا

ان اشعار میں بھی بین السطور یہ بات موجود ہے کہ گھر واپسی میں چیزوں کو ان کی اوّلین جگہ پر، جہاں ان کا اوّل اوّل تجربہ کیا تھا، انھیں دیکھنے کی آرزو ہوتی ہے، اس لیے کہ ان چیزوں سے، اور ان کی ترتیب ہی سے اوّلین تجربہ ممکن ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ آرزو پوری نہیں ہوتی۔ چوں کہ یہ آرزو پوری نہیں ہوتی، اس لیے گھر، چیزوں اور ان کی ترتیب کی یاد تخیل کو شدت سے انگیخت کرتی ہے۔ گھر کی تخیلی تعمیر ہی کی کوشش میں بعض جدید تخلیق کاروں نے اپنے فن، اپنی تحریر، اپنی شاعری کو 'گھر' بنایا ہے۔ وہ جس دنیا سے بچھڑا ہوتا ہے، اسے اپنی نظم میں خلق کرتا ہے؛ جن گلیوں کی اس نے خاک چھانی ہوتی ہے، ان میں سفر وہ اپنی نظموں میں کرتا ہے۔ وہ حقیقی دنیا کے ودیعت کردہ احساسِ زیاں (Sense of Loss) کا مداوا، اپنی تخیلی دنیا کے حاصل سے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ حقیقی دنیا کے زیاں کا احساس، تخیلی دنیا کے 'حاصل' سے مٹ نہیں جاتا؛ وہ ایک 'بنیاد و اصل' کی صورت، ہمیشہ موجود رہتا ہے، جو تخلیق کار کو اپنی طرف پلٹنے کے لیے مہمیز کرتا رہتا ہے، یعنی جدید جلاوطن شاعر کا یہ مقدر ہے کہ وہ گھر واپسی کا تخیلی سفر کرے۔ اسی دوران میں وہ چھوڑی ہوئی دنیا کی شبیہ، اور اس کی باز آفرینی سے، ایک ایسا متن تخلیق کرتا ہے، جو اسے درپیش دنیا کی اجنبیت کو گوارا بنانے کے قابل بناتا ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ جدید زمانے میں آرٹ کا بنیادی مطلب ہی اس 'اصل' کی طرف سفر کرنا ہے، جو کہیں وطن و گھر ہے، کہیں ثقافت و زبان ہے، کہیں گم شدہ شناخت ہے، کہیں فطرت ہے اور کہیں قدیمی خواب ہیں۔ فیض کی نظم 'دل من، مسافر من' میں وطن بدر کے دل ہی کو مسافر کہا گیا ہے۔ وطن بدر کا دل، اپنے وطن کی یاد سے اس درجہ معمور ہوتا ہے، اور اس قدر بے چین کہ وہ راہگیروں سے بھی اپنے گھر کا پتا پوچھتا ہے۔

مرے دل، مرے مسافر
ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم
دیں گلی گلی صدائیں

کریں رخ نگر نگر کا
کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یار نامہ بر کا
ہر اک اجنبی سے پوچھیں
جو پتا تھا اپنے گھر کا

اگرچہ اس نظم کا باقی حصہ خانہ پری محسوس ہوتا ہے، تاہم درج بالا اقتباس میں اس بات کی طرف اشارہ موجود ہے کہ جلاوطن شخص کس طرح اپنی نظم کو گھر بناتا ہے۔ وطن بدری کے بعد، شاعر کا دل جن گلیوں کا مسافر ہوتا ہے، اور جس نگر کا رخ کرتا ہے، اور جس نامہ بر کی تلاش کرتا ہے، اور جن اجنبیوں سے گھر کا پتا پوچھتا ہے، ان سب کا تعلق نظم سے ہوتا ہے۔ وہ کہیں باہر نہیں، بلکہ نظم ہی میں..... نظم کی تخلیق کے دوران میں، اور نظم کے متن میں... اپنے گھر کی تلاش کرتا ہے۔

امجد اسلام امجد نے اپنی مقبول نظم 'اے دل بے خبر' میں اسی موضوع کو 'چھوا' ہے۔ موسم واپس آسکتے ہیں، بیتے ہوئے سماں واپس نہیں آتے۔ لیکن انسانی دل اس سے بے خبر، ان بیتوں سموں، جانے والوں، چھوڑے ہوئے گھروں کو یاد کرتا رہتا ہے۔ امجد اسلام امجد دل بے خبر کو مخاطب کر کے، اسے گزرے دنوں اور جانے والوں کو بھول جانے کا مشورہ دیتے ہیں۔ فیض شاعر کے دل کو مسافر، جب کہ امجد اسی دل کو بے خبر کہتے ہیں۔ اس کا سبب دونوں کے تناظر اور تجربے کا فرق ہے۔ ہماری رائے میں جدید نظم اس نوع کے فرق کا احترام کرتی ہے کہ اس سے جدید نظم کے اپنے آفاق وسیع ہوتے ہیں، اور اس کی شعریات میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اصل بات کسی بھی تناظر یا تجربے کو مستند طریقے سے گرفت میں لینا ہے، اور اسے پیش کرتے ہوئے اظہار کی نئی مگر بلند استعاراتی سطح تک پہنچنے کا احساس دلانا ہے۔

جو ہوا جاچکی اب نہیں آئے گی
جو شجر ٹوٹ جاتا ہے پھلتا نہیں
واپسی موسموں کا مقدر تو ہے
جو سماں بیت جائے پلٹتا نہیں
جانے والے نہیں لوٹتے عمر بھر
اب کسے ڈھونڈتا ہے سرِ رہ گزر

یہ نظم اپنی ابتدائی سطروں سے جدید شاعری کے قاری کے دل میں کچھ گہری امیدیں جگاتی ہے، مگر

جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، کچھ سٹریو ٹائپس کا شکار ہو جاتی ہے۔ سٹیریو ٹائپس، جدید نظم کو پتھر کا بنا دیتے ہیں؛ جدید نظم جس میکانکی، رواجی، عمومی دنیا سے آزادی دلانا چاہتی ہے، سٹیریو ٹائپس اسے واپس اسی دنیا میں لا پھینکتے ہیں۔ زیرِ مطالعہ نظم میں غزلیہ غنائی مصرعے اور محبوب کا روایتی بے وفا کردار جیسے سٹیریو ٹائپس شامل ہیں۔ بایں ہمہ یہ نظم چھوڑی ہوئی جگہوں، گزرے وقت، اور بچھڑے لوگوں کی یاد کے چراغ کے کبھی نہ بجھنے کا مفہوم پیش کرتی ہے، جسے 'دل بے خبر' جلائے رکھنا چاہتا ہے کہ اس کی 'حیات' اسی میں ہے، مگر نظم کا متکلم اسے بجھانے کا مشورہ دیتا ہے۔

اقتدار جاوید کی نظم 'اندھراتا' میں گھر واپسی کا ایک ایسا تخیلی سفر ملتا ہے، جس میں چھوڑی ہوئی جگہوں کے ساتھ ساتھ، پرانی ثقافتی علامتوں کی بازیافت کی سعی کی گئی ہے۔ سعی کا لفظ اس لیے لکھا ہے کہ اقتدار جاوید کی یہ نظم شروع کی لائنوں میں تخیلی ثقافتی سفر کا عندیہ دیتی ہے، مگر آگے یوں لگتا ہے جیسے شعور کی رو کے زیر اثر لکھی گئی ہے۔ جدید اردو نظم کے بیشتر شعرا کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک خیال تک تادیر ارتکاز نہیں رکھتے، یا نہیں رکھ پاتے۔ چند لائنیں وہ ضرور اچھی لکھتے ہیں، مگر پھر جیسے غزل کی تیکنیک کے زیر اثر آجاتے ہیں، قافیے یا لفظی رعایتوں سے مصرعے بنانے لگتے ہیں۔ بہر کیف اس نظم میں بعض سطروں کے 'حشو' ہونے اور کچھ بے محل تشبیہات (جیسے چمگادڑ کی جگہ چھپکلی کی تشبیہ، کہ چمگادڑ لٹکی ہوتی ہے، چھپکلی چپکی ہوئی ہے) کے باوجود، یہ نظم قابل ذکر ہے کہ اس میں حجازی ثقافتی علامتوں کی بازیافت کا تخیلی سفر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

میں پردہ گرانے لگا ہوں / پلک سے پلک کو / ملانے لگا ہوں / زمانہ
مرے خوابوں میں آکے / رونے لگا ہے / میں اونٹوں کو لے آؤں / آخر
کہاں جاکے چرنے لگے ہیں / جہاں پر / پرندے پروں کو نہیں کھولتے
ہیں / جہاں سرحدیں ہیں فلک جیسی قائم / وہاں پاؤں دھرنے لگے
ہیں / میں اونٹوں کو لے آؤں واپس / میں بھیڑوں کو دوہ لوں / کئی ماؤں
کی چھاتیاں / چھپکلی کی طرح / سوکھے سینے کی چھت سے / اک عرصے
سے لٹکی ہوئی ہیں / انھیں جاکے موہ لوں / کئی فاختائیں / جو نکلی تھیں کہہ
کر / کہ آئیں گی واپس / چمکتی دوپہروں سے پہلے / وہ مرگ آسا اندھے
خلاؤں میں / بھٹکی ہوئی ہیں / گدھے والا / بے وزن روئی کو لادے
ہوئے / شہر سے لوٹ آیا ہے / ہلکی تھی روئی / بہت بھاری دن تھا / طلا دوز
تاجر نے موتی بھی / رلانے کا اس سے کہا تھا / جو رنگیں عروسانہ جوڑے

میں جڑنے ہیں/ناداں/دلھن کو بھی معلوم ہے/تیز بارش تو ہونی
ہے/اولے تو پڑنے ہیں/نازک سی ٹہنی پہ جھولا ہے/جھولے کی رسی ہے
نازک/سوری میں بل آخر کار پڑے ہیں/اندھرا تا بڑھنے لگا ہے/
مچھیرے کو دریا سے واپس بھی آنا ہے/تنور میں گیلی شاخیں جلانی
ہیں/تنور کی طرح/خوابوں بھری جل رہی ہے/اسے بھی کشادہ بھرے
بازوؤں میں تو آنا ہے!

ثروت حسین کی نظم 'ایک نظم کہیں سے بھی شروع ہوسکتی ہے' میں نظم اور جلاوطنی کے تعلق پر چند اچھی لائنیں لکھی گئی ہیں۔ نظم کا اگر کوئی گھر ہوسکتا ہے تو وہ جلاوطن کا دل ہے۔

نظم کا بھی ایک گھر ہوگا
کسی جلاوطن کا دل یا انتظار کرتی ہوئی آنکھیں

کیوں؟ اس لیے کہ نظم بھی ایک صنفِ شاعری کے طور پر اسی مہاجرت و بے خانمائی و بے دخلی ومعزولی کی 'حالت' سے دوچار ہوتی ہے، جس میں جلاوطن کا دل گرفتار ہوتا ہے؛ دونوں کا دکھ اور تجربہ ملتا جلتا ہے۔ جدید نظم، مقبول شاعری کی دنیا، اور سماج سے اسی طرح بے دخل ہے، جس طرح کوئی شخص اپنے وطن میں جلاوطن ہوتا ہے؛ دونوں 'اپنوں' میں ہوتے ہوئے اجنبی، درماندہ اور دربدر ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک جلاوطن کا گھر نظم ہے، اور نظم کا گھر جلاوطن کا دل ہے۔ ثروت نے آگے نظم کی اس غیر معمولی قوت کا اظہار قدرے خطابیہ انداز میں کیا ہے (جو نظم کے لیے مناسب نہیں)، جو اپنا اظہار تناقضات یعنی پیراڈاکس میں کرتی ہے؛ یہ قوت اپنی ماہیت میں دیوتائی ہے، مگر وہ روزمرہ کی حقیقی، مانوس دنیا میں، اسی کی زبان اور اسی کی تمثالوں میں ظاہر ہوتی ہے۔

ایک پہیہ ہے جو بنانے والے سے ادھورا رہ گیا ہے
اسے ایک نظم مکمل کرسکتی ہے
ایک گونجتا ہوا آسمان نظم کے لیے کافی ہوتا ہے
لیکن یہ ایک ناشتہ دان میں بآسانی سما سکتی ہے
پھول، آنسو اور گھنٹیاں اس میں پروئی جاسکتی ہیں
اسے اندھیرے میں گایا جاسکتا ہے

تہواروں کی دھوپ میں سکھایا جاسکتا ہے

......

ایک نظم
کسی بھی رات سے تاریک نہیں کی جاسکتی
کسی تلوار سے کاٹی نہیں جاسکتی
کسی دیوار میں قید نہیں کی جاسکتی
ایک نظم
کہیں بھی ساتھ چھوڑ سکتی ہے
بادل کی طرح
ہوا کی طرح
راستے کی طرح
باپ کے ہاتھ کی طرح

(ثروت حسین، 'ایک نظم کہیں سے بھی شروع ہوسکتی ہے')

اوپر کے اقتباس کی پہلی دو لائنیں اقبال کے مشہور فارسی نظم 'محاورہ مابین انسان وخدا' کے پہلے شعر کی یاددلاتی ہیں:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی، ایاغ آفریدم

خدا نے رات بنائی، میں نے (یعنی آدمی نے) چراغ بنا کر اسے مکمل کیا۔ اسی طرح ایک پہیہ جو بنانے والے سے ادھورا رہ گیا تھا، اسے نظم مکمل کرنے کی اہل ہے۔ اقبال کے یہاں آدمی، خدائی تخلیق کے عمل میں معاون ہے، مگر ثروت کے یہاں نظم، تخلیق کے عمل میں مددگار ہے۔ اس تبدیلی کا ہم جو بھی مفہوم متعین کریں، یہ کوئی معمولی تبدیلی (shift) نہیں ہے۔ کیا ثروت کی شاعری سے انسان/مصنف غائب ہوگیا ہے، اور اس کی جگہ نظم نے لے لی ہے؟ کیا اسے مابعد جدید شعریات کا نام دیا جاسکتا ہے، جس میں متن، مصنف کو بے دخل کردیتا ہے؟ ان دونوں سوالوں کے ضمن میں عرض ہے کہ اقبال کے یہاں انسان وخدا ایک دوسرے کے معاون ہیں، مگر ثروت کی شاعری میں انسان ونظم (یا وسیع معنوں میں جدید آرٹ) ایک دوسرے کی مدد کرتے ہیں۔ لہٰذا ثروت کی شاعری سے انسان غائب نہیں ہوا، البتہ اس کا وہ تصور باقی نہیں رہا جو اقبال

کے یہاں موجود ہے۔اقبال کے مطابق،انسان خدا سے مکالمہ کرنے،اس کے عمل تخلیق میں اس کا ساتھ دینے، خدا سے سوال کرنے کا اہل ہے،مگر جدید نظم میں ہمارا سامنا جس انسان سے ہوتا ہے،وہ خدا سے زیادہ خود انسان اور انسانی دنیا کے سلسلے میں فکر مند ہے؛اس کے جذبات وتخیلات کا مرکز 'خدا اساس دنیا' نہیں، 'انسان اساس دنیا' ہے۔پہیہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں ایک عظیم چھلانگ تھا۔یہ چھلانگ چوں کہ انسانی تھی،اس لیے نامکمل تھی،اسے نظم مکمل کرسکتی ہے۔انسانی تہذیب میں جو کھانچے رہ گئے تھے،جدید نظم انھیں تکمیل تک پہنچانے کا دعویٰ کرتی ہے۔پہیہ عمومی طور پر مسلسل حرکت،فعالیت اور عدم تکمیل کی علامت ہے؛عدم تکمیل ہی مسلسل فعالیت کا باعث ہوتی ہے۔لہٰذا ادھورے پہیے کو مکمل کرنے کا مفہوم یہ بھی لیا جاسکتا ہے کہ زندگی میں، ثقافت میں،سماج میں جو خالی جگہیں رہ جاتی ہیں،نظم انھیں دریافت کرتی ہے،نیز ان کے خالی پن کی دہشت محسوس کرتی ہے اور انھیں پر کرسکتی ہے،اور زندگی کی مسلسل حرکت کو جاری رکھ سکتی ہے۔دوسرے لفظوں میں نظم (اور بڑی حد تک تمام آرٹ) جو کچھ موجود ہے،اس کی ترجمانی نہیں کرتا،بلکہ جو موجود نہیں ہے،موجود میں جو کمی ہے،خسارہ ہے،اسے گرفت میں لیتا ہے۔پہیہ بدھ مذہب کی مرکزی علامت ہے،جسے دھرم چکر کہا گیا ہے۔اس پہیے کے تین حصے ہیں:مدار (Hub)،حلقہ (Rim) اور ہشت ڈنڈے (Spokes)۔مدار اس اخلاقی نظم وضبط کی کی نمائندگی کرتا ہے،جس سے ذہن کی آوارگی کو قابو میں رکھا جاسکتا ہے۔حلقہ مراقبے کی ترجمانی کرتا ہے،جو ہر اس شے کو یکجا رکھتا ہے،جس سے انسانی ذہن کا سامنا ہوتا ہے۔ہشت ڈنڈے،ان آٹھ حکیمانہ اصولوں کی علامت ہیں،جن کی مدد سے جہالت کا قلع قمع کیا جاسکتا ہے۔بدھ مذہب نروان کے اصول تو پیش کرتا ہے،مگر نروان کو ایک فرد کی ذاتی کاوش بھی کہتا ہے۔خدا سمیت کوئی دوسری ہستی انسان کو دکھوں سے نجات نہیں دلاسکتی۔اس وضاحت کی روشنی میں دیکھیں تو ثروت جس پہیے کے ادھورے ہونے کا ذکر کرتے ہیں،اس میں مدار،حلقے،ہشت ڈنڈوں میں سے کسی ایک کی کمی ہوسکتی ہے،جسے نظم مکمل کرسکتی ہے۔چوں کہ ثروت کی نظم میں 'ادھورے پہیے' کو معرضِ ابہام میں رکھا گیا ہے،اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ خود دھرم چکر ہی ادھورا ہے،جسے نظم مکمل کرسکتی ہے۔ادھورے پہیے کی یہ توجیہہ بھی ہمیں ایک بار پھر واپس اس وضاحت کی طرف لے جاتی ہے،جو ہم اوپر اقبال وثروت کے ضمن میں کر آئے ہیں۔نجات کے مذہبی پراجیکٹ کے ادھورے پن کو نظم کا بشری تخلیقی عمل مکمل بنا سکتا ہے۔جدید آرٹ،روایتی مذہب سے تشنہ تسکین وتکمیل رہنے والے دل کا درماں بن سکتا ہے،یا روایتی مذہب کی جگہ لے سکتا ہے،یا خود ایک نئے مذہبی طرز احساس کا حامل ہوسکتا ہے،یا جمالیاتی وتخلیقی احساس کو مذہبی احساس کا متبادل بنا کر پیش کرسکتا ہے۔نظم کی اگلی سطروں میں اس سوال کا جواب بھی موجود ہے کہ وہ ادھورے پہیے کو کیوں کر مکمل کرسکتی ہے۔نظم زندگی کے کسی

پہلو کا انکار کرتی ہے،نہ کسی موقع پر ساتھ چھوڑتی ہے۔اس میں پھول،آنسو،گھنٹیاں پروئی جاسکتی ہیں...یعنی حسن،دکھ،عبادت،زندگی کے سب پہلوؤں کا نظم حصہ بنتی ہے؛عام،معمولی،عظیم،مادی،ورائے مادی،دکھ، خوشی،سب حالتوں میں وہ ساتھ دیتی ہے۔رات کی تنہائی اور اندھیرے میں وہ ساتھ دیتی ہے،اور اجتماعی خوشیوں یا تہواروں میں شامل ہوتی ہے۔زندگی کے خاک ونور،جسم وذہن،عام وخاص،معمولی وغیر معمولی، روشنی وتاریکی کی اس دوئی ودرجہ بندی کو ختم کرتی ہے،جسے مذہبی واخلاقی وسیاسی آئیڈیالوجیاں قائم کرتی اور عزیز رکھتی ہیں۔نظم کے لیے گونجتا آسمان کافی ہوتا ہے،ساتھ ہی وہ ناشتہ دان میں آسانی سے سما جاتی ہے۔یعنی اس کا تخیل وسیع آسمانی ہوتا ہے،بجا مگر وہ ایک شخص کی بنیادی ومعمولی ضرورت سے بھی صرف نظر نہیں کرتی۔ یہی وجہ ہے کہ اسے کسی تلوار سے نہیں کاٹا جاسکتا،کیوں کہ نظم وہ ہاتھ بن جاتی ہے،جو تلوار اٹھاتا ہے،کیوں کہ نظم سیف اور صاحب سیف کی دوئی میں یقین نہیں رکھتی۔نظم کسی رات سے تاریک نہیں کی جاسکتی،کیوں کہ وہ خود زندگی کی سب تاریک راتوں،تاریک گوشوں،تاریک عناصر کا سامنا کرتی ہے،ان سے گریز اختیار نہیں کرتی۔ اسے کسی دیوار میں بھی قید نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ وہ اپنی سرشت میں 'محدود' نہیں ہوتی؛اسے زندگی کے کسی پہلو،تجربے،کیفیت سے الگ تھلگ نہیں کیا جاسکتا؛وہ قید میں،قید کے بارے میں گایا جانے والا گیت بن جاتی ہے۔یعنی نظم 'بہ یک وقت ہر جگہ موجود ہونے' (Omnipresence) کی خصوصیت حاصل کرلیتی ہے جو ایک خدائی صفت ہے۔

افضال احمد سید کی نظم 'شاعری میں نے ایجاد کی' میں بھی اسی طرح کا دعویٰ ملتا ہے۔ان کے اسلوب میں ایک انوکھا طنطنہ ہے۔

کاغذ مراکشیوں نے ایجاد کیا
حروف فونیشیوں نے
شاعری میں نے ایجاد کی

جس طرح چراغ کے بغیر رات ادھوری تھی،پیالے کے بغیر مٹی نامکمل تھی،اور پہیہ ادھورا تھا،اسی طرح شاعری کے بغیر،مراکشیوں کا کاغذ اور فونیشیوں کے حروف ادھورے تھے۔ان کے ادھورے پن کو شاعری کی ایجاد نے مکمل کیا۔مراکشیوں اور فونیشیوں نے بھی کاغذ وحروف کی ایجاد سے انسانی تہذیب میں اضافہ کیا،لیکن کوئی انسانی تہذیبی اضافہ حتمی نہیں ہوتا؛وہ ایک بڑی چھلانگ ہونے کے باوجود،اپنے اندر ایک کمی وخسارہ وخلا رکھتا ہے۔یعنی ہر اضافہ بنیادی طور پر اضافی ہوتا ہے،اور ایک کمی کا احساس رکھنے کی بنا پر مزید اضافے کی تحریک بھی بنتا ہے۔جدید شاعری انسانی تہذیب کی اسی خلا وکمی وخسارے کو پورا کرتی ہے،اور پھر

خود بھی ایک کمی و خلا کا استعارہ بنتی ہے۔ افضال احمد سید کے یہاں اسی تصورِ انسان کی بازگشت محسوس ہوتی ہے، جو اقبال کی نظم میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایک زاویے سے یہ بشر مرکزی (Anthropocentric) تصورِ کائنات ہے، جس کے مطابق انسان کائنات میں مرکزی مقام کا حامل ہے، اور وہی تمام اشیا کی تکمیل کرسکتا ہے۔ اس تصورِ انسان سے ایک قسم کا تفاخر وابستہ ہوتا ہے۔ یہ تفاخر افضال احمد سید کی نظم میں بھی محسوس ہوتا ہے: شاعری میں نے ایجاد کی، ایک پرتفاخر سطر ہے۔ جب کہ ثروت کی نظم میں انسان رشاعر نسبتاً پس منظر میں ہے، اور نظم منظر میں ہے۔

ثروت کے یہاں ذرا کم مگر افضال احمد سید کے یہاں زیادہ عمومیت، دعویٰ، شکوہ، طنطنہ اور قدرے خطابت ہے۔ یہ سب خصوصیات نظم کے قاری کو مرعوب کرتی ہیں، کچھ دیر کے لیے اس کے فہم کے عمل کو معطل کرتی ہیں، مگر اہتزاز اور انکسار کی اس کیفیت تک نہیں پہنچ پاتیں، جو ایک نئی دریافت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے کلاسیکی شاعری کی تعلّی، جدید شعرا کے یہاں بھی در آئی ہے۔ شاعری ایجاد کرنا ایک بات ہے، اور شاعری سے تعارف دوسری بات ہے۔ شاعری کی ایجاد بہت بڑا دعویٰ ہے، جس کا جواز جدید شاعر کے دیوتائی تصور میں ضرور ہے، جب کہ شاعری سے تعارف ایک نوع کا پیغمبرانہ تجربہ ہے، جس میں انکسار اور دہشت ہے.... عظیم ترین اسرار کے مقابل آنے کا انکسار اور پہلی مرتبہ اس کے مقابل آنے کی دہشت! یہاں ہم چلی کے جدید شاعر پابلو نیرودا کی ایک نظم درج کرنا چاہتے ہیں، جس میں شاعری سے تعارف کا یہی پیغمبرانہ تجربہ بیان ہوا ہے، کسی تعلّی و تفاخر کے بغیر!

شاید یہی عمر تھی جب شاعری میری تلاش میں پہنچی
میں نہیں جانتا.... مجھے کچھ معلوم نہیں کہ
وہ کہاں سے آئی، سرما سے آئی یا دریا سے
مجھے کچھ خبر نہیں کیسے اور کب
نہیں، وہ آوازیں نہیں تھیں، وہ لفظ نہیں تھے، خاموشی بھی نہیں تھی
مگر ایک گلی سے مجھے بلاوا آیا
رات کی شاخوں سے
دوسری دنیاؤں سے
پرتشدد شعلوں کے درمیاں
یا اکیلے لوٹتے ہوئے

میں بے چہرہ تھا
اور شاعری نے مجھے چھوا
مجھے معلوم نہیں تھا کہ کیا کہنا ہے
میرے لفظ، اسما کے ساتھ ساتھ راستہ بھی بھٹک گئے تھے
میری آنکھیں اندھی ہوگئی تھیں
اور پھر
میری روح میں کچھ ہلچل ہوئی
بخار کی سی حالت.... یا بھولے بسرے پر پھڑپھڑائے
تب کہیں مجھے راستہ سوجھا
ان شعلوں کو سمجھنے لگا
اور تبھی میں نے پہلی مری مری سطر لکھی
نیم مردہ، کسی جوہر کے بغیر، خالص
بے مغز
خالص حکمت
اور اس کے بارے میں جسے کوئی کچھ نہیں جانتا
اور دفعتاً میں نے دیکھا کہ
آسمان کی طنابیں کھل گئی ہیں
سیاروں کے دل دھک دھک کرنے لگے ہیں
جھاڑیاں اور سائے.... چھدے ہوئے ہیں
چھلنی کی طرح
آگ... پھول... تیر بن گئے ہیں
رات بجھتی جارہی ہے.... اور کائنات
اور
اور میں.... جو انتہائی حقیر ہستی ہوں
مگر جو عظیم کواکب سے مخمور ہے

Scanned by CamScanner

ایک عظیم خلا

اسرار کی تمثال جیسا

میں کہ عظیم گہراؤ کا خالص جز ہوں

میں سیاروں کے ساتھ چکرایا

ہواؤں میں میرا دل

تحلیل ہوگیا

نیرودا کی نظم کا موضوع بھی نظم ہی ہے۔اس میں ان کیفیات کی باز آفرینی کی گئی ہے، جو شاعری سے اوّلین تعارف کے لمحے میں شاعر پر طاری ہوئی تھیں،اور جنھوں نے اسے ایک نئی دنیا سے متعارف کروایا۔شاعری کا اوّلین لمحہ،اس لمحے کی بازگشت لیے ہوئے ہے،جس کا ذکر پیغمبروں کے اوّلین مذہبی تجربے میں ملتا ہے۔'ایک اور دنیا' آدمی سے کلام کرتی ہے؛'ایک نئی دنیا' آدمی پر اپنے اسرار کھولتی ہے۔آدمی کائناتی آہنگ کو پہلی بار سنتا ہے تو دم بخود رہ جاتا ہے،اس کے حواس معطل ہوجاتے ہیں۔کائنات کا وہ عظیم ترین اسرار.... جسے کوئی نہیں جانتا،کوئی نہیں جان سکتا....وہ آدمی سے کلام کرتا ہے تو آدمی کی گرفت سے اس کی مانوس دنیا کا سرا چھوٹ جاتا ہے۔شاعر،شاعری کو کچھ دینے کا دعویٰ کرنے کے بجائے،شاعری کے ذریعے اپنی معمولی سطح سے اوپر اٹھ کر عظیم گہراؤ کا تجربہ کرتا ہے۔گویا شاعر اپنی ایغو کی نفی کرتا ہے۔اپنی نوعیت میں یہ ایک سری تجربہ ہے،جسے جدید نظم نے کم ہی مس کیا ہے۔جدید شاعری کی بنیاد میں 'دیوتائی انا' ایک پروٹو ٹائپ کے طور پر موجود ہے۔وہ کائناتی آہنگ کے آگے تسلیم وانکسار کے جذبات کے بجائے،خود ایک نیا،متبادل آہنگ تخلیق کرنے میں یقین رکھتی ہے۔وہ اپنے اندر شاعری تخلیق کرنے کے لازوال سرچشمے کا دعویٰ کرتی ہے۔وہ جس شے کی طرف نگاہ کرتی ہے،یا جسے چھوتی ہے،وہ شاعری بن جاتی ہے۔جدید شاعر کی 'دیوتائی انا' کا نیم فخریہ اظہار افضال احمد سید کی نظم میں دیکھیے:

میں ڈرتا ہوں

اپنے پاس کی چیزوں کو

چھو کر شاعری بنادینے سے

روٹی کو میں نے چھوا

اور بھوک شاعری بن گئی

انگلی چاقو سے کٹ گئی

اور خون شاعری بن گیا

گلاس ہاتھ سے گر کر ٹوٹ گیا

اور بہت سی نظمیں بن گئیں

....

عبادت خانے پر میں نے نگاہ ڈالی

اور خدا شاعری بن گیا

('میں ڈرتا ہوں')

اس وضع کی نظمیں خود نظم کے اندر اترنے سے زیادہ، نظم کی اس قوت کو تعلّی آمیز پیرائے میں باور کراتی ہیں،جس کی مدد سے وہ دنیا وسماج میں دخیل ہوسکتی ہے،اور سے بدلنے کی سعی کرسکتی ہے۔دوسری طرف نیرودا کی نظم میں ظاہر ہونے والا سری تجربہ،خود شاعر کو تبدیل کرتا ہے۔جدید نظم میں اس کے اس کردار کو بالعموم موضوع بنایا ہے،جو وہ دنیا میں ادا کرتی ہے،دنیا کو بدلنے کی خاطر۔تسلیم کرنا چاہیے کہ یہ اپنی اصل میں ترقی پسندانہ تصور ہے،جو ذرا بدلی ہوئی صورت میں جدید نظم میں ظاہر ہوا ہے۔جدید شاعر،شاعری کے ذریعے دنیا کو بدلنا چاہتا ہے،مگر کوئی عظیم آدرش نہیں رکھتا۔وہ دنیا میں کوئی بڑی وبنیادی تبدیلی لانے کے بجائے،چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں لانا چاہتا ہے۔یہیں جدید نظم،اشتراکی شاعری کی مانند خود ایک بڑے پیراڈاکس کا شکار ہوتی ہے۔اشتراکی ادبی نظریہ مادیت پسندی وحقیقت پسندی سے عبارت تھا،مگر وہ سماج کے انفراسٹرکچر میں،یعنی عظیم انقلاب لانا چاہتا تھا،جو ایک آدرش تھا۔یوں اشتراکی نظریہ مثالیت وحقیقت کے پیراڈاکس کا شکار تھا۔جدید نظم ایک طرف تخلیق کار کی دیوتائی انا میں یقین رکھتی ہے (جو ہر چیز کو چھو کر شاعری بنانے کا دعویٰ کرتی ہے) مگر دوسری طرف خود کو دنیا میں معمولی تبدیلیاں لانے کا اہل سمجھتی ہے۔دیوتائی انا،اشتراکی انقلاب کی مانند ایک عظیم آدرش ہے،جب کہ معمولی تبدیلیوں کا تصور حقیقت پسندانہ ہے۔اس بنا پر جدید نظم میں داخلی سطح پر تناؤ اور تناقض پیدا ہوتے ہیں۔ان دونوں کا شعور جدید شعرا کو ہے۔مثلاً بلوچستان کے جواں مرگ شاعر دانیال طریر نظم کہنے والوں کو مشورہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ نظم کہنا آسان نہیں،کیوں کہ جدید شاعر جوں ہی نظم کی دنیا میں قدم رکھتا ہے،اس کا سامنا تناقضات سے لبریز دنیا سے ہوتا ہے؛ سیدھا راستہ یک دم مڑ جاتا ہے ،اور موڑ پر نظم سیدھا چلنے لگتی ہے۔یعنی قدم کہیں پڑتا ہے،سفر کسی اور سمت میں ہوتا ہے۔:

نظم کہوگے

کہہ لوگے کیا؟

دیکھو اتنا سہل نہیں ہے
بنتی بات بگڑ جاتی ہے
اکثر نظم اکڑ جاتی ہے

چلتے چلتے
لا کو مرکز مان کے
گھومنے لگ جاتی ہے

لڑتے لڑتے
لفظوں کے ہاتھوں کو
چومنے لگ جاتی ہے

سیدھے رستے پر مڑتی ہے
موڑ پہ سیدھا چل پڑتی ہے

حرف کو برف بنا دیتی ہے
برف میں آگ لگا دیتی ہے

چپ کا قفل لگا کر گونگی ہو جاتی ہے
دھیما دھیما بولتے یک دم غراتی ہے

('نظم گو کے لیے مشورہ')

ذی شان ساحل نے ایک نظم میں نظم کے اس کردار کو موضوع بنایا ہے جو وہ دنیا میں ادا کرتی ہے۔ وہ نظم کے لیے دیوار، پھول، تمغے کے استعارے استعمال کرتے ہیں۔

نظم ایک دیوار ہے
جس کے پیچھے سے

ہم نکلتے ہیں
اپنے دشمن کو مارنے
اور اسے معاف کر کے
واپس آجاتے ہیں
نظم ایک پھول ہے
جو کھلتا ہے
صرف ہمارے دوستوں
اور محبوباؤں کے لیے
یا ہمارے پیاروں کی قبر پر
اور ہمیشہ کھلا ہی رہتا ہے
نظم
ایک تمغہ ہے
جو دیا جاتا ہے بہادروں کو
جنگ سے واپس نہ آنے پر
یا پھر عاشقوں کو
ایک دوسرے سے
ہمیشہ کے لیے جدا ہونے پر

(ذیشان ساحل، 'نظم')

ذی شان ساحل کی بیشتر نظموں کی مانند یہ بھی ایک سادہ، اکہری نظم ہے، مگر اس میں ایک بات ایسی ہے، جس کا دھیان ایک جدید شعری تخیل ہی کو سوجھ سکتا ہے۔ نظم دشمن کو مارنے نکلتی ہے، مگر اسے معاف کر کے واپس آجاتی ہے۔ یہ بھی وہی تناقض ہے، جس کا ذکر ابھی ہم کر آئے ہیں۔ نظم ارادہ کچھ کرتی ہے، عمل دوسرا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ یہ تناقض ہے، تضاد نہیں۔ تناقض، حقیقت کے پیچیدہ ہونے، مختلف و متنوع عناصر و احساسات کے یکجا ہونے، حس عامہ کے تصورِ حقیقت کو شکست دینے سے عبارت ہے، جب کہ تضاد نفی و اثبات کا یک رخا اور سادہ سا تصور ہے۔ ذی شان ساحل کی نظم کا متکلم یہ نہیں کہنا چاہتا کہ وہ دشمن کو مارنے کا ارادہ کرتا ہے، مگر کسی وجہ سے اسے معاف کر کے واپس آجاتا ہے۔ وہ اپنی نہیں نظم کی بات کرتا ہے۔ ایک آدمی کی منشا اور

فن کی منشا میں فرق ہوتا ہے۔ آدمی کی منشا واضح ہوتی ہے، کیوں کہ اسے حقیقی سماجی دنیا میں ظاہر ہونا ہوتا ہے، مگر فن کی منشا میں ابہام اور تناقض ہوتا ہے، کیوں کہ وہ ورائے شعور و مادہ دنیا کو منکشف کرتی ہے، جہاں ہمارے عمومی تصورات کی شکست ہوتی ہے۔ اس دنیا میں سب اشیا کی سمائی ہوتی ہے، یعنی تناقضات نہ صرف موجود ہوتے ہیں، بلکہ ان کے ہونے پر حیرت بھی نہیں ہوتی۔ سادہ لفظوں میں یہاں دشمن کا وہ مفہوم نہیں ہوتا، جو عام روزمرہ دنیا میں ہوتا ہے، نہ جنگ ونفرت، زندگی وموت کا وہ مطلب ہوتا ہے، جو ہمیں ہر وقت پریشان رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقی فن کی منزل ایک ایسے مقام تک رسائی ہے جہاں تمام اشیا، واقعات، تاریخ، گناہ وثواب، نیکی بدی، خیر شر سب کے مفاہیم ومطالب بدل جاتے ہیں۔ غالب نے اس شعر میں اسی 'مقام' کا ذکر کیا ہے۔

بررو ئے شش جہت در آئنہ باز ہے
اب امتیاز ناقص وکامل نہیں رہا

ذی شان ساحل نظم کے لیے جس پھول کا استعارہ لاتے ہیں، وہ بہ یک وقت محبوباؤں اور پیاروں کی قبروں پر کھل سکتا ہے؛ نظم کا پھول محبت اور موت کا فرق مٹا دیتا ہے۔ مگر آگے اسی نظم میں شاعر نے اس کے برعکس بات کہی ہے۔ (ہم پہلے بھی ذکر کر آئے ہیں، اکثر جدید شاعر خیال پر ارتکاز قائم نہیں کر پاتے) ''نظم ایک تمغہ ہے رجو دیا جاتا ہے بہادروں کو رجنگ سے واپس نہ آنے پر''۔ نظم اگر جنگ کے بجائے، دشمن کو معاف کرنے پر یقین رکھتی ہے تو وہ جنگ میں دشمنوں کو مارنے والے 'بہادروں' کے لیے کیسے تمغا بن سکتی ہے؟ جدید نظم ہر طرح کے کلیشے اور سٹریوٹائپ سے بچنے کا دوسرا نام ہے۔ جنگی ترانے اور رزمیہ اشعار دشمن کی تکا بوٹی کر دینے کے وحشیانہ عمل کو پرشکوہ بنانے کے سوا کیا ہیں؟ خون اس طرف بہے، یا اس طرف، وہ خون ہے۔ نظم... اور دنیا کا بڑا آرٹ انسانی خون کی تکریم سکھاتا ہے، خون بہانے کی بربریت کو پرشکوہ بنانا نہیں۔ نیز شاعری خوں بہانے کے بے رحمانہ عمل اور نیت دونوں کو بے رحم حقیقت نگاری سے سامنے لاتی ہے، اور اس بات کا شعور بھی رکھتی ہے کہ اس سے خون بہانے والے ناراض بھی ہو سکتے ہیں۔ تنویر انجم نے اپنی (نثری) نظم 'بے رحم شاعروں کے جرم' میں اسے موضوع بنایا ہے۔

تمھیں پورا حق ہے
ناراض ہونے کا
ہم بے رحم شاعروں سے
ہم نے تمھیں اک تماشا بنا دیا

تمھارے دل میں دفن
گہرے ترین رازوں تک
ہماری نظر پہنچ گئی
اور ہم نے تمھیں شرمندہ کر دیا
دنیا کے سامنے
تمھارے رازوں پر نظمیں لکھ کر

☆☆☆

نظم کو نظم کا موضوع بنانے کا ایک اور سبب بیگانگی اور تنہائی ہیں، جن کا تجربہ انسان اگرچہ ابتدا سے وقتاً فوقتاً کرتا آیا ہے، مگر جدید عہد میں ان کی شدت میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ بیگانگی اور تنہائی کے دو رخوں کا ذکر عام طور پر ہوتا ہے۔ اشتراکی اور وجودی۔ محنت کش اپنی محنت کے مطابق اجرت حاصل نہیں کرتا تو وہ محنت کے ثمرات، پیداوار کے ذرائع، سرمایہ دار اور محنت کے عمل ہی سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ کرکیگارڈ، مارٹن ہائیڈگر اور سارتر جیسے وجودی فلسفیوں نے بیگانگی کی مختلف صورتوں کی نشان دہی کی ہے۔ کرکیگارڈ کے مطابق آدمی ،ایک منفرد وجود ہے، جسے سماجی ہم آہنگی کی زبردستی کوشش بیگانگی کا شکار بناتی ہے۔ ہائیڈگر نے ''وجودیاتی بیگانگی'' (Ontological Alienation) کی نشان دہی کی۔ آدمی خود کو سمجھنے کے اختیار کردہ طریقے کی بنا پر خود سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ وہ ''ان'' (جنھیں وہ کبھی نشان زد نہیں کر سکتا، مگر جن کا حوالہ اپنی روزمرہ گفتگو میں بار بار دیتا ہے) کے علم کی مدد سے خود کو اور دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے؛ اس کا یہ سمجھنا ایک فریب سے زیادہ نہیں، حقیقت میں وہ خود سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ سارتر کے مطابق جب آدمی اپنی آزادی کی ذمہ داری نبھانے میں ناکام ہوتا ہے تو بیگانگی کا شکار ہوتا ہے۔ اس کے مطابق آدمی خدا کے بغیر معنی متعین کرنے میں آزاد ہے؛ اسے خود ہی پر انحصار کرنا ہے۔ آدمی اس وقت بیگانگی میں مبتلا ہوتا ہے، جب وہ اپنی اس آزادی اور خود پر انحصار کو قبول نہیں کرتا۔ یعنی جب وہ ماضی میں کیے گئے انتخاب کے نتیجے میں پیدا ہونے والی اپنی حقیقی صورتِ حال کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا اور اپنے انتخاب کی روشنی میں مستقبل سازی کے امکان سے صرف نظر کرتا ہے تو بیگانگی کا شکار ہوتا ہے۔ آدمی خدا سے بیگانہ ہو، سماج سے بیگانہ ہو یا خود سے بیگانہ ہو، تینوں صورتوں میں وہ 'اپنی مستند و حقیقی ذات' سے محروم ہوتا ہے۔ مستند ذات کا تجربہ ہی بیگانگی سے نجات دلاتا ہے۔ سادہ لفظوں میں مستند ذات وہ ہے جسے آدمی خود خلق کرے، اپنے ہی ذہنی، جذباتی، تعقلاتی وسائل کی مدد سے۔ کرکیگارڈ کے مطابق ہستی مطلق سے ہم آہنگی سے آدمی کی بیگانگی دور ہوتی ہے۔ ہائیڈگر کے نزدیک جب

آدمی ''ان'' (جسے ہم نئی تنقیدی اصطلاح میں 'غیر' کا نام دے سکتے ہیں) کے علم سے خود کو سمجھنے کے بجائے، علم کو اپنی ملک بناتا ہے، جذباتی، عقلی اور تخیلی تینوں سطح پر ہم آہنگی محسوس کرتا ہے تو بیگانگی سے نجات پاتا ہے۔ جب کہ سارتر کا کہنا ہے کہ جب آدمی تنہا معنی طے کرنے کی آزادی اور اپنے انتخاب کے نتائج کی ذمہ داری قبول کرتا ہے تو اس کی بیگانگی ختم ہوتی ہے۔ یوں وجودی بیگانگی کے تصورات میں بیگانگی کی نوعیت، اس کے اسباب اور اس سے نجات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ وجودی بیگانگی کے ان تصورات پر مابعد جدید فکر نے سوالیہ نشان لگایا ہے۔ جسے مستند ذات' کہا گیا ہے، وہ مابعد جدیدیت کی رو سے سماجی تشکیل ہے، یعنی sociogenic ہے۔ نیز جسے ذات کا خلق کرنا کہا گیا ہے، وہ دراصل حاوی سماجی قوتوں اور آئیڈیالوجیوں کے مطابق خود کو نئے سرے سے ڈھالنا، اور ان کے لیے قابل قبول، مؤثر اور مفید بنانا ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو کرکیگارڈ کی مذہبی وجودیت اور سارتر کی لامذہبی وجودیت دونوں حاوی سماجی آئیڈیالوجیوں سے متاثر دکھائی دیں گی۔ البتہ ہائیڈگر کی ''وجودیاتی بیگانگی'' کا تصور اور سارتر کی کسی اتھارٹی کے بغیر معنی طے کرنے کا نظریہ، جدید نظم کے سلسلے میں خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ مثلاً جدید نظم غالب کے اس شعر میں عقیدہ رکھتی ہے کہ 'اپنی ہستی ہی سے جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی'۔ کسی مقتدرہ کے تصور اور اس کی مداخلت کے بغیر، خالص اپنے بشری وسائل سے معنی طے کرنا، جدید نظم کی شعریات کا اوّلین اصول ہے۔ ہائیڈگر اتھارٹی کو ''ان'' یعنی The They کہتا ہے۔ جدید نظم ''ان'' کے علم، ''ان'' کے تجربے، ''ان'' کی لفظیات، ''ان'' کے اسالیب و تیکنیک کے جبر سے آگاہ ہے، ''ان'' کے خلاف مزاحمت کرتی ہے، اور ''ان'' سے نجات بھی چاہتی ہے۔ یہیں سے جدید نظم میں ہر طرح کی مقتدرہ، سیاسی، سماجی، مذہبی، نظریاتی وغیرہ کے خلاف مزاحمت پیدا ہوتی ہے۔ اور اسی مزاحمت کے دوران میں جدید نظم دنیا، سماج اور خود سے بیگانگی کا اظہار کرتی ہے، اور اس سے آزادی کی سعی کرتی ہے۔

بیگانگی کی ایک صورت بھی ہے، جس کا ذکر نہیں ہوا۔ صرف آدمی ہی اپنے عمل اور خدا و دنیا و خود ہی سے بیگانہ نہیں ہوتا، خود آدمی کی تخلیق یعنی نظم بھی دنیا سے بیگانہ ہو سکتی ہے۔ یہ تصور ذرا نرالا تو محسوس ہوتا ہے کہ خود نظم بیگانگی کا تجربہ کرتی ہے، اور اس سے آزادی کی سعی کرتی ہے، مگر بے معنی نہیں ہے۔ کیا یہ درست نہیں کہ جدید شاعر نظم کے محرومِ سماعت و تفہیم رہنے کا گلہ کرتا ہے؟ تمام جدید شعرا کے یہاں کسی نہ کسی سطح پر اپنے فن کے بیگانۂ تفہیم رہنے کا دکھ موجود ہوتا ہے۔

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسد
کھلا کہ فائدہ عرض ہنر میں خاک نہیں

(غالب)

رات ہو جاتی ہے
خوابوں کے پلندے سر پہ رکھ کر
منہ بسورے لوٹتا ہوں
رات بھر پھر بڑبڑاتا ہوں
''یہ لے لو خواب.....''
''اور لے لو مجھ سے ان کے دام بھی
خواب لے لو، خواب
میرے خواب
خواب میرے خواب
خواب
ان کے دام بھی''

(ن م راشد، 'اندھا کباڑی')

راشد کا اندھا کباڑی، شاعری سے دنیا کی عمومی لاتعلقی کی تمثیل ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ جس طرح محنت کش، مناسب صلہ نہ پانے کی وجہ سے اپنی محنت کے عمل سے بیگانہ ہوتا ہے، کیا شاعر بھی اپنی نظم کا صلہ بہ صورت تحسین و تفہیم و قبولیت نہ پانے کے بعد، نظم تخلیق کرنے کے عمل سے بیگانہ ہوتا ہے؟ اس سوال کا جواب، ایک اور سوال کے جواب میں مضمر ہے کہ کیا نظم تخلیق کرنے کا عمل اور محنت کرنے کا عمل، ایک جیسے ہیں؟ اگرچہ ایک محنت کش بھی اپنی بہترین صلاحیتوں کو اپنی محنت میں صرف کر سکتا ہے، اور کچھ تخلیق کار محض مشقت کرتے ہیں، تاہم اگر کوئی چیز ان دونوں کو ایک دوسرے سے مختلف بنا سکتی ہے تو وہ ہے، تخیلی، حسی اور عقلی شرکت۔ اگر کوئی محنت کش بھی اپنے عمل میں اپنے وجود کی ان تینوں سطحوں پر شریک ہو تو وہ اپنے عمل سے بیگانہ نہیں ہوگا، خواہ اسے صلہ ملے یا نہ ملے، کم ملے یا زیادہ ملے۔ اس کے لیے محنت، تخلیق کا درجہ اختیار کر جائے گی۔ تفریحی شاعری کرنے والے، اپنی شاعری کا صلہ نہ پا کر شاعری سے بیگانہ ہو سکتے ہیں، اور وہ بے دلی یا نیم دلی سے شعر لکھیں گے، لیکن شاعری کو اپنی روح، اور کائناتی روح کے کلام کا درجہ دینے والے، اپنی شاعری کی تخلیق کے عمل سے بیگانہ نہیں ہوتے، خواہ انھیں سمجھنے والا دنیا میں کوئی ایک شخص بھی نہ ہو۔ اندھے کباڑی کے خواب خواہ کوئی دام سمیت بھی نہ لے تب بھی اندھا کباڑی خوابوں کی ٹوکری اٹھانے سے باز نہیں آئے گا۔ تاہم وہ یہ ضرور محسوس کرے گا کہ دنیا، اس کے خوابوں سے بیگانہ ہے، اور اس کے خواب اس بیگانگی کا دکھ سہہ رہے

ہیں۔اس بناپر وہ نظم سے ہم دلی محسوس کرتا ہے۔نظم کے دکھ کو اپنا دکھ محسوس کرتا ہے،نظم کے محرومِ سماعت رہنے کو اپنی اجنبیت سے تعبیر کرتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ جدید نظم اگر کثرت سے شعرا کی نظموں کا موضوع بنی ہے تو اس کا ایک باعث نظم سے یہی ہم دلی ہے۔تا ہم جیسا کہ جلاوطن شخص کا دل وطن میں اٹکا ہوتا ہے، اسی طرح بیگانگی میں مبتلا شخص رشاعر، اس دنیا کی جارحیت کو شدت سے محسوس کرتا ہے، جس سے وہ بیگانہ ہوتا ہے۔ یہاں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ بیگانگی کا یہ تجربہ از حد ضروری ہے، کم از کم جدید شاعر کے لیے۔ بیگانگی ہی کی مدد سے وہ اپنی حقیقی صورتِ حال پہچان پاتا ہے۔ نیز آدرشی صورتِ حال کے کھوکھلے پن سے آزاد ہوتا ہے۔ پھر اسی کے نتیجے میں وہ اپنی شاعری سے، ایک نئی قسم کی ہم دلی محسوس کرتا ہے۔اسی سے ملتی جلتی بات ہم نظم کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ جدید نظم بھی بیگانگی کا تجربہ کر کے، مقبول و رواجی شاعری کے آدرشی کھوکھلے پن سے آزاد ہوتی ہے۔ جدید نظم، بیگانگی کا شکار ہوکر، جدید عہد میں اپنے حاشیائی مقام سے آگاہ ہوتی ہے۔ یعنی وہ دنیا کے اس تاریک، مہیب رخ کو پیش کرتی ہے جو مصنوعی رجائیت اور کھوکھلے کبیری بیانیوں کے پیچھے چھپا ہوتا ہے، اور جسے لوگ حقیقی طور پر بھگت رہے ہوتے ہیں، اور جسے مقبول شاعری قابل قبول بنا کر پیش کرتی ہے۔

علی محمد فرشی کی نظم 'سانپ نے اندھے لفظ کا لنچ کیا' میں نظم اور اندھے لفظ کی مختصر کہانی پیش ہوئی ہے۔ اندھا لفظ، نظم کے دروازے پر ڈرتے ڈرتے دستک دیتا ہے تو نظم اسے 'سانپ' خیرات میں دیتی ہے، اس لیے کہ اس کے پاس اس کے سوا ہے ہی کیا؟

ڈرتے ڈرتے
لفظ نے دستک دے ہی دی
ہولے سے دروازہ کھول کے نظم نے باہر جھانکا
اور پھر اوٹ میں ہو کر
جسم سے باہر ہاتھ نکالا
اندھے لفظ کے ہاتھ پہ رکھ دی
خیرات چھڑی کی
ہاتھ پہ کنڈلی مارے بیٹھا تھا
اک سانپ!

یہ ایک ایسی نظم ہے، جسے پڑھتے ہوئے ہیبت اور ناگواری کا احساس ہوتا ہے، مگر شاعر انھی

احساسات کے ذریعے ہمیں اس حقیقی صورتِ حال کو پہچاننے کے قابل بناتا ہے، جس میں ہم اور ہماری دنیا اور ہماری شاعری گرفتار ہیں۔اوّل یہ دیکھیے کہ نظم ایک خواب کی مانند ہے۔ جس طرح پیچیدہ خواب، ہمیں اپنی روزمرہ شعوری زندگی سے بیگانگی کا احساس دلاتے ہیں، اسی طرح یہ نظم بھی، شاعری سے متعلق ہماری عمومی توقع کی شکست کرتی ہے۔ نیز نظم کے مندرجات بھی وہی ہیں جو خواب میں ظاہر ہوتے ہیں، یعنی علامتی۔ لفظ کا اندھا ہونا، نظم کا دریوزہ گر ہونا، نظم کا اسے خیرات میں سانپ دینا، اور اندھے لفظ کا اس سے لنچ کرنا سب علامتی ہے۔ فرائیڈی نفسیات میں سانپ جنس کی علامت ہے۔ لیکن سانپ کے اس علامتی معنی سے نظم کا تعلق نظر نہیں آتا۔ ژنگ نے سانپ کو آرکی ٹائپل خصوصیات کا حامل قرار دیا ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ سانپ دیکھنے کا تجربہ انوکھا، حیرت و ہیبت انگیز یعنی Uncanny کا ہے، جس کا تعلق اجتماعی لاشعور سے ہے۔ (یہ Uncanny اس نظم کی خصوصیت ہے) آدمی اجتماعی لاشعور کا سامنا کم کم کرتا ہے، زیادہ تر اس سے بیگانہ رہتا ہے۔ کچھ ہیبت ناک خواب یا تجربے یا شعور ہی اسے اجتماعی لاشعور سے ہم آہنگ ہونے پر مجبور کرتے ہیں۔ انھی میں سانپ کی آرکی ٹائپل علامت بھی شامل کی جاسکتی ہے۔ سانپ ہیبت، تاریکی اور دشمنی کی علامت بھی ہے، اور دوسری، ماورا دنیا کی ناگزیر علامت کی حیثیت سے مثبت خصوصیت کا حامل بھی ہے۔ بہ قول ژنگ '' میں ماورا کے سانپ سے متحد ہو گیا ہوں۔ میں نے ماورا سے آنے والی ہر شے کو خود سے متحد کر لیا ہے'' (کتاب سرخ)۔ لہٰذا اندھے لفظ (جو کلیشے بن چکے ہیں، اپنی بینائی کھو چکے ہیں، اور ہم ان کی مدد سے دنیا کو دیکھنے سے قاصر ہیں) کے ہاتھ پہ نظم کی طرف سے سانپ کی خیرات، ایک طرف اس تاریکی و ظلمت و دشمنی کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے سے عبارت ہے، جو ہماری سائیکی اور دنیا میں حقیقی طور پر موجود ہیں، اور جن کا اگر سامنا نہ کیا جائے تو ان کی گرفت آدمی پر مزید مضبوط ہو جاتی ہے، اور جو انسانی ذہنی و روحانی نشوونما میں بڑی رکاوٹ ہے، اور دوسری طرف '' دوسری، ماورا'' دنیا سے بیگانگی ختم کرنے کی علامت ہے۔ یہ نظم پڑھتے ہوئے عبرانی بائبل میں حضرت موسیٰؑ کے اس قصے کی طرف بھی دھیان جاتا ہے، جس میں موسیٰؑ چھڑی پر کانسے کا سانپ بناتے ہیں، جسے دیکھتے ہی وہ شخص صحت یاب ہو جاتا تھا، جسے سانپ نے کاٹا ہوتا۔ اس قصے کے علامتی معنی قریب قریب وہی ہیں، جو ہم ژنگ کے حوالے سے بیان کر آئے ہیں، یعنی سانپ کو دیکھ کر سانپ کے زہر کا اثر جاتا رہتا ہے۔ تاریکی کا سامنا، تاریکی کا خوف مٹاتا ہے، اور خوف کا مٹنا ہی روشن ضمیری ہے۔

نظم کی بیگانگی اور شاعر کی بیگانگی دونوں کو ایک دوسرے کو قریب لاتی ہیں۔ شاعر نظم کی تنہائی کو اپنی تنہائی سے وصل دیتا ہے۔ نظم اس کے لیے وجود کا مرتبہ اختیار کر لیتی ہے۔ اب یہ ہر شاعر کی تخلیقی صلاحیت پر

منحصر ہے کہ وہ نظم کے وجود کے کن کن مراتب کا عرفان حاصل کر پاتی ہے۔

جدید شاعر، نظم کو اپنے اتنا قریب محسوس کرتا ہے کہ باقاعدہ اس سے وصل کا تجربہ کرتا نظر آتا ہے۔ بہ ظاہر یہ بات خاصی اچرج محسوس ہوتی ہے، مگر جدید شاعر بعض اسباب سے نظم کو وجود، کردار رشخص، محبوبہ، گھر اور بعض صورتوں میں مذہب کا درجہ دیتا ہے۔ مثلاً عذرا عباس کی نظم دیکھیے، جس میں نظم سے وصل کا بیان ہے۔

وہ آتی ہے/روز میرے بہت قریب/ مجھے سہلاتی ہے/گدگداتی
ہے/اٹھو... اٹھو.../میں حیرت اور خوشی سے/اسے دیکھتی ہوں/تم کب
آئیں؟/ابھی... ابھی تو آئی ہوں/وہ میرے سینے پر اپنا سر رکھ دیتی
ہے/میرے پستانوں سے کھیلتی ہے/میرے ہونٹوں کو چوستی ہے/میری
ناف کے نیچے/بہت نیچے..../میری سانس اوپر کی اوپر رہ جاتی ہے/میں
کنواریوں کی طرح /تلملاتی ہوں/بل کھاتی ہوں/وہ مجھے اٹھاتی
ہے/میرے کپڑے ایک ایک کر کے اتارتی ہے/وہ میری آنکھوں میں
آنکھیں ڈال کر/ہنستی ہے/اٹھو...../میں بڑبڑاتی رہتی ہوں/ایسی ہی
بے سدھ/حیرت سے اور خوشی سے/اٹھو.../وہ میری گردن میں باہیں
ڈال کر/کہتی ہے/وہ مجھے دور سے دیکھتی ہے/اور کینوس پر مری مادر
زاد/تصویر بناتی ہے/میں بے سدھ پڑی رہتی ہوں/اس ڈر سے کہ کہیں
وہ چلی نہ جائے/میں اسے ڈبونا چاہتی ہوں/ایک ہی وار پر اس پر چڑھ
دوڑنا/اس پر بلبلا کر حملہ کرنا/میں بھی چاہتی ہوں.....اسے ایسے ہی/
اپنی گرفت میں لے آؤں/لیکن اس سے پہلے کہ
میں حرکت کروں/وہ چھم چھم کرتی/کھڑکی یا دروازے سے باہر/
بھاگ جاتی ہے/میں بے سدھ/حیرت اور خوف سے/اور ملامت
سے/آنکھیں پھاڑے اسے دیکھتی/رہتی ہوں/وہ چلی جاتی ہے/روز ہی
ایسا ہوتا ہے

(عذرا عباس، 'ایک نظم روز آتی ہے')

اس (نثری) نظم میں لزبین جنسی بیان نہیں کھلتا، خود بیان کی صراحت کھلتی ہے۔ شاعرہ نے اپنے بیان کا تسلسل قائم رکھ کر نظم کی خالی جگہوں کی قربانی دی ہے، اور جن ممکنات ومتبادلات کا تصور قاری کو کرنا

تھا، انھیں وضاحت سے خود ہی بیان کر دیا ہے۔ بایں ہمہ اس نظم کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم کو ایک 'نسائی وجود' کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جو اس کی خلوت میں ظاہر ہو کر اس کے وجود کے خالص نجی منطقوں میں بے دھڑک در آتا ہے۔ نظم کو ایک شخص کے طور پر، اور پھر اس قدر قریب محسوس کرنا، جدید نظم کا اہم واقعہ ہے! اس نظم کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ظاہر ہونے والا نظمیہ وجود ایک حد تک شیڈو کے آرکی ٹائپ کی خصوصیات رکھتا ہے۔ شیڈو کے آرکی ٹائپ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ مخفی لاشعوری خواہش ہے، جو تاریکی و تنہائی میں ظاہر ہوتی ہے، لیکن گرفت میں، اور پوری طرح پہچان میں نہیں آتی۔ یہی خصوصیت عذرا عباس کی نظم کی بھی ہے۔ وہ روز آتی ہے، اور روز ہی اسے حیرت وخوف وملامت کے سپرد کر کے بھاگ جاتی ہے۔

بلاشبہ نظم کے وجود کے اور مراتب بھی ہیں، جنھیں ابھی ظاہر ہونا ہے!!

•◆•◆•◆•

معاصر پاکستانی نظم، نئی نوآبادیات اور روایت کی بازیافت

ہمیں کچھ لفظوں کو بالکل بھول جانا چاہیے
مثلاً
بنی نوع انسان

یہ تین سطریں افضال احمد سید کی نثری نظم 'ہمیں بھول جانا چاہیے' کی آخری سطریں ہیں، اور معاصر اردو نظم کے مابعد نوآبادیاتی مطالعے کی تمہید!

ان سطروں میں سلبِ انسانیت (Dehumanization) کے اس عمل پر طنز کیا گیا ہے، جس کا ارتکاب پہلے زمانوں میں ملوکانہ اور خسروانہ (امپیریل) طاقتیں کرتی تھیں، اور گزشتہ دوڈھائی صدیوں میں جس کی باگ ڈور، برنگ دیگر نوآبادیات اور نئی نوآبادیات نے اپنے ہاتھ میں لے رکھی ہے۔ افضال احمد سید کی ان سادہ بیانیہ سطروں: 'ہمیں کچھ لفظوں کو بالکل بھول جانا چاہیے / مثلاً / بنی نوع انسان' میں کتنا گہرا اور کاٹ دار طنز ہے! لفظ مسلسل یہ احساس دلاتے ہیں کہ چیزیں، خیال، معنی موجود ہیں (یعنی دال / سگنی فائر اور مدلول / سگنی فائیڈ میں رواجی رشتے موجود ہیں، جن کے سبب معنی کی ترسیل ممکن ہو رہی ہے) اور انھیں تخلیق کیے جانے کا عمل مسلسل جاری ہے، لیکن جب لفظ تو موجود ہوں، مگر وہ جن چیزوں (جنھیں اصطلاح میں referent کہا جاتا ہے)، باتوں اور خیالوں کی نمائندگی کرتے ہیں، وہ معدوم ہو رہی ہوں تو ان کا جواز باقی نہیں رہتا۔ موجودہ زمانے میں انسانیت جس طرح کچلی جا رہی ہے، جس بہیمیت اور جس بدترین تشدد کا شکار ہے، اور جس طرح معدومیت کے قریب ہے، نیز انسانیت کو بچانے کی کوششوں کے مقابلے میں اسے تباہ کرنے کا عمل جس طرح تیز ہے، اس پر اس سے بڑھ کر طنز کیا ہوگا کہ اب ہمیں اپنی لغت سے نوع انسان کے

الفاظ نکال دینے چاہییں۔ اپنے ساتھ سچائی سے پیش آنے کا یہ شاید وہ آخری عمل ہوگا، جسے انجام دینے کی ہم میں قدرت ہوگی! لیکن یہیں ہمیں خود شاعری اور شاعرانہ طنز کے اس کردار کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے، جو سلبِ انسانیت کی انتہائی بھیانک صورتِ حال میں ایک ٹمٹماتے دیے کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ طنز: انکار و احتجاج ہے، کسی ایسی صورتِ حال کو قبول کرنے کے خلاف، جو مسلط کی گئی ہو؛ یعنی جس کے بارے میں یقین ہو کہ وہ نہ تو فطری ہے، نہ لازمی، نہ آسمانی طاقتوں کی رضا، بلکہ اسے، اسی خاک و کاہ سے اٹھنے والے ایک اقلیتی طبقے نے 'پیدا' کیا ہے، اور اکثریت پر تھوپ دیا ہے۔ چوں کہ نوآبادیات، مسلط کی گئی، یا تھوپی گئی صورتِ حال ہے، اس لیے 'نوآبادیاتی تجربے' کے اظہار کی ایک اہم جہت طنز ہے!

معاصر اردو نظم کے سلسلے میں ایک اہم حقیقت یہ ہے کہ یہ اسی جدید اردو نظم کی ایک نئی کڑی ہے، جس نے نوآبادیات کے سائے میں آنکھ کھولی تھی۔ چناں چہ جدید اردو نظم کی تقریباً ڈیڑھ سو سالہ تاریخ نوآبادیاتی اور نئی نوآبادیاتی صورتِ حال اور بیانیوں سے جھوجھنے کی تاریخ کہی جاسکتی ہے۔ اس وقت ہم جس دنیا کو جی رہے ہیں، وہ معاشی اور ثقافتی اعتبار سے نئی نوآبادیاتی دنیا ہے۔ لہٰذا پہلے نئی نوآبادیات پر چند باتیں کہنا ضروری ہیں۔

نئی نوآبادیات؛ روایت، جدیدیت اور جدید نظم

دوسری عالمی جنگ سے پہلے ایک سیاسی لطیفہ خاصا مشہور ہوا تھا۔ ایک انگریز، ایک فرانسیسی، ایک جرمن اور ایک ہندوستانی سے کہا گیا کہ وہ ہاتھی کے موضوع پر ایک کتاب لکھیں۔ انگریز نے ایک مرقع تیار کیا جس کا عنوان تھا 'ہاتھی جنھیں میں نے شکار کیا'۔ فرانسیسی نے نظموں کا ایک چھوٹا سا مجموعہ پیش کیا، جس کا عنوان تھا 'ایک ہاتھی کے عشق'۔ جرمن نے ہزاروں صفحات پر مشتمل کتاب تیار کی، جس کا عنوان تھا 'ہاتھی کی نفسیات کا مختصر تعارفی مطالعہ'، جب کہ ہندوستانی نے 'ہاتھی اور ہندوستانی جدوجہدِ آزادی' کے عنوان سے اپنی کتاب پیش کی۔ نئی نوآبادیات: ایک تعارف کے مصنف جیک ووڈس نے اس لطیفے پر اضافہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس لطیفے کو آج بیان کیا جائے تو افریقی یا لاطینی امریکا کے مصنف اس عنوان سے کتاب لکھتے: 'ہاتھی اور نئی نوآبادیات کے خلاف جدوجہد'[۱]۔ یہ کتاب ۱۹۶۷ء میں شایع ہوئی تھی۔ اس سے دو سال پہلے 'نئی نوآبادیات' کی اصطلاح، گھانا کے پہلے صدر کوامے نکروما نے اپنی کتاب *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism* میں متعارف کروائی تھی۔ اگر اکیسویں صدی کے دوسرے

عشرے میں اسی لطیفے کو ایک مرتبہ پھر بیان کیا جائے تو ایک پاکستانی مصنف کی کتاب کا موضوع ہوگا: 'سفید اور سیاہ ہاتھیوں کے متبادل بیانیے'۔ اس لیے کہ نئی نوآبادیات بھی اب ایک نئے مرحلے میں ہے۔ نئی نوآبادیات سفید و سیاہ ہاتھیوں، یعنی غیر ملکی و مقامی قوتوں کی یک جائی سے عبارت ہے، اور ان کے خلاف جدوجہد کا اصل میدان 'بیانیے' ہیں۔

دوسری عالمی جنگ کے بعد برطانوی و فرانسیسی نوآبادیات نے آخری ہچکیاں لینی شروع کیں۔ نوآبادیات پر طاری ہونے والا عالم نزع، نئی عالمی طاقت امریکا کے حق میں نعمت ثابت ہوا۔ امریکا نے نوآبادیات کی راکھ سے 'نئی نوآبادیات' تخلیق کی۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی سے اب تک ایشیا و افریقا کے اکثر ممالک اسی نئی نوآبادیات کے زیر اثر ہیں۔ نوآبادیات ایک غیر ملکی طاقت کے براہ راست غلبے سے عبارت تھی، جب کہ نئی نوآبادیات غیر ملکی طاقت کے بالواسطہ غلبے کا دوسرا نام ہے۔ براہ راست غلبے میں چیزیں بڑی حد تک واضح ہوتی ہیں، یعنی استعمار کار اور استعمار زدہ کی شناختوں میں برائے نام ابہام ہوتا ہے۔ چوں کہ شناختیں واضح ہوتی ہیں، اس لیے استعمار زدہ کی مزاحمت ہو یا حمایت، دونوں واضح ہوتی ہیں، لیکن نئی نوآبادیات میں بالواسطہ غلبے کے سبب شناختیں غیر واضح ہوتی ہیں۔ اس بنا پر کھلی مزاحمت یا کھلی حمایت دونوں مشکل ہوتی ہیں۔

نوآبادیات اور نئی نوآبادیات میں فرق ہیئت کا ہے، جب کہ مقصد اور جوہر کی سطح پر دونوں میں کافی کچھ مشترک ہے۔ مثلاً ''نوآبادیات حقیقت میں اتحاد تھا.... قابض طاقت اور قدامت و روایت کی حامل مقامی قوتوں کے مابین(۲)۔'' یہی وجہ ہے کہ نوآبادیات، سرمایہ داریت کی حلیف اور اسے تقویت پہنچانے والی تھی، مگر نوآبادیوں میں سرمایہ دارانہ اور صنعتی نظام متعارف کروانے میں سخت ہچکچاہٹ کا مظاہرہ کیا گیا؛ البتہ نوآبادیوں کو صنعتی پیداوار کی منڈی ضرور بنایا گیا۔ نوآبادیوں میں ان قدیم جاگیردارانہ، معاشی نظاموں، پرانے اداروں اور روایتی علوم کی سرپرستی کی گئی، جن میں اس نئے زمانے کا ساتھ دینے کی سکت نہیں تھی، جس کے خدوخال نوآبادیات کے زیر اثر واضح ہونے شروع ہوئے تھے۔

یہ بات بالکل واضح ہے کہ نوآبادیات، منتخب مقامی عناصر کی حمایت و شرکت کے بغیر ممکن نہیں۔ سیاسیات کی کتابوں ہی میں نہیں ادب میں بھی اس امر کا انکشاف ملتا ہے۔ اختر الایمان نے ۱۹۴۳ء میں سب رنگ کے عنوان سے ایک منظوم، طنزیہ ناٹک لکھا۔ اس کا مقام براعظم ایشیا کا ایک جنگل ہے، اور اس کے کردار آدم اور جنگلی جانور ہیں۔ یہ تمام کردار تمثیلی ہیں۔ آدم، بدیسی یعنی یورپی ہے (نوآبادیات میں صرف یورپی ہی آدم کی خصوصیات رکھتا ہے)، سانپ سیاسی راہ نما ہے، گدھا پٹا ہوا شہزادہ ہے، کتا خطاب یافتہ شخص ہے، خچر والئی ریاست ہے، بیل محنت کش ہے، چڑیا ناقص تفکر ہے، اور گدھ سرمایہ دار ہے۔ ایک کردار

قوتِ حیات و نمو بھی ہے، جس کی ساری صفات خدائے واحد کی ہیں۔ یہ نظم نجانے کیوں لوگوں نے فراموش کر دی، حالاں کہ ہندوستان کی کلاسیکی نوآبادیات کی روح کو جس طرح یہ منکشف کرتی ہے، شاید ہی کوئی دوسری اردو نظم کرتی ہو۔ اس کے افتتاحیے میں اختر الایمان نے ایک چشم کشا بات طنزیہ انداز میں لکھی ہے: ''اس جنگل کے جانوروں کی ایک سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھیں ہمیشہ ایک تند خو آدم کی ضرورت رہی ہے(۳)۔'' آگے نظم میں قوتِ حیات نمو بھی بیل یعنی یہاں کے محنت کش عوام سے کہتی ہے کہ ان پر آدم یعنی یورپی استعمار کا اصل سبب یہاں کے سانپ یعنی سیاست دان، گدھے یعنی پٹے ہوئے شہزادے، کتے یعنی خطاب یافتہ لوگ، اور خچر یعنی والیان ریاست ہیں، جو سب کے سب قدامت پسندی کے علمبردار ہیں:

قوت: یہ سانپ خچر ہی پا گلو سب
تمھارے امراض کا سبب ہیں!
(سانپ اور خچر سہم کر رہ جاتے ہیں)

قوت: نہیں تو کیا تھی مجال آدم
کہ تم پہ اور حکمران ہوتا
یہ کتے، خچر یہ سانپ ہیں
تمھارے ناسوران سے بھاگو
یہی تو ہیں جن کے بل پہ آدم
لہو سے تم سب کے کھیلتا ہے

انیسویں صدی میں بھی کچھ اہلِ نظر قدامت پسندی اور نوآبادیات کے رشتے پر لکھ رہے تھے۔ مثلاً سرسید۔ آج سرسید کے ان خیالات کے بعض حصوں کی معنویت زیادہ روشن نظر آتی ہے، جو انھوں نے لاہور میں اورینٹل یونیورسٹی کی مخالفت میں ظاہر کیے۔ اورینٹل یونیورسٹی کی نسبت سرسید کا بنیادی سوال یہ تھا: ''کیا ہندوستان کی ترقی علومِ مشرقی کی ترقی سے ہو سکتی ہے؟'' اور قطعی جواب تھا: ''ہرگز نہیں''۔ سرسید کے اس مضمون میں ظاہر کیے گئے تمام خیالات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا، خاص طور پر، جب وہ مشرقی علوم اور مغربی علوم کی بحث دو قطعی جدا ثنوی جوڑوں کے طور پر کرتے ہیں، اور لارڈ میکالے کو مستند حوالہ سمجھ کر مشرقی علوم کو کلیتاً ردّ کرتے ہیں، اور مغربی علوم کو کلیتاً یعنی ان کی زبان سمیت قبول کرتے ہیں۔ (یہیں ان کے یہاں ایک تضاد بھی پیدا ہوتا ہے۔ وہ مشرقی زبان اور اس کے علم ادب میں تو فرق کرتے ہیں، مگر مغربی علوم کے ضمن میں یہ فرق نہیں کرتے)۔ بایں ہمہ انھوں نے اسی مضمون میں ایک ایسا نکتہ پیش کیا ہے، جو غیر معمولی اہمیت کا حامل

ہے۔ ''سخت سے سخت متعصب مسلمان جو انگریزی زبان اور انگریزی علوم پڑھنے کو کفر و الحاد جانتا ہے، وہ بھی یقین کرتا ہے کہ ہماری ترقی صرف مغربی علوم میں اعلیٰ درجے کی تعلیم پانے میں منحصر ہے، مگر وہ یہ کہہ کر اپنے دل کو تسلی دیتا ہے کہ ہم کو اپنی ترقی سے اپنا مذہب پیارا ہے (۴)۔'' ترقی کی اہمیت، اور اس کے حصول کے رائج طریقے سے اتفاق کرنے کے باوجود اسے مسترد کرنا، اور مذہب میں پناہ لینے کا بیانیہ، انیسویں صدی سے اب تک جاری ہے۔ یہ بیانیہ اپنے اندر اچھا خاصا کنفیوژن لیے ہوئے ہے، اور یہی کنفیوژن نوآبادیاتی قوتوں کو ہمارے معاملات میں دخل اندازی کا راستہ مہیا کرتا ہے۔ سرسید اس بیانیے پر نہ صرف تنقید کرتے ہیں، بلکہ اس امر کا انکشاف بھی کرتے ہیں کہ انگریز حکام علومِ مشرقی کی ترقی کے نام پر اس بیانیے کے حمایتی ہیں۔ اس حمایت سے وہ قدامت پسند طبقوں کی ہمدردی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ سرسید خلافِ معمول انگریزوں پر تنقید کرتے ہیں: ''بہت سے تعلیم یافتہ اور دانش مند ہندوستانی اس بات کا یقین کرتے ہیں کہ ہمارے حکام ہمارے سوشل و پولیٹکل و مارل حالت کی ترقی ہونا پسند نہیں کرتے، اور ہر وسیلہ سے اس کو دبانا اور پیچھے ہٹانا چاہتے ہیں (۵)۔''

برصغیر کی زرعی معیشت (جس میں آمدنی کا بڑا حصہ جاگیردار کو ملتا تھا اور کسان بے چارہ مفلوک الحال رہتا تھا) کو اس لیے بھی برقرار رکھا گیا کہ اس سے یورپ کی صنعتوں کو خام مال مہیا ہوتا تھا۔ نیز یہاں کے جاگیردار اپنی معاشی طاقت اور سیاسی اثر و رسوخ سے نچلے طبقوں کی مزاحمت کی راہ مسدود کر سکتے تھے۔ دوسری طرف نوآبادیاتی عہد میں اگر نئے ادارے کھولے بھی گئے تو صرف وہ علوم پڑھائے گئے جن سے محض انتظامی مشین کے پرزے تیار کیے جا سکیں۔ جن اداروں اور صنعتوں نے یورپ کو جدید دنیا میں داخل کیا، ان کی مضحک نقلیں متعارف کروائی گئیں۔ (جدیدیت کی مخالفت کا ایک سبب، جدید یورپی دنیا کی یہ مضحک نقلیں بھی تھیں)۔ قدامت و روایت کی تقدیس کے کبیری بیانیوں کی غیر معمولی حمایت کی گئی۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ نوآبادیات نے اس 'جدید تعلیم یافتہ' طبقے کی حمایت بھی حاصل کی جس کی تشکیل کا خواب لارڈ میکالے کی تعلیمی پالیسی میں دیکھا گیا تھا۔ اسی طرح نوآبادیات کے خلاف مزاحمت بھی قدامت پسندوں اور جدید تعلیم یافتہ دونوں طبقوں نے کی (اس پر مزید گفتگو آگے آ رہی ہے)۔

نئی نوآبادیات بھی حقیقت میں اتحاد ہے، غیر ملکی اور مقامی قدامت پرست و روایت پسند قوتوں کے درمیان۔ اس ضمن میں ایک فرق یہ تھا کہ نوآبادیات میں مقامی قدامت پسندوں سے اشتراک کا مقصد سرمایہ دارانہ صنعتی نظام اور جدید کاری کے عمل کو روکنا تھا، جب کہ نئی نوآبادیات میں قدامت پسندوں سے اتحاد کا مقصد سوشلزم کا مقابلہ کرنا تھا۔ اس حکمت عملی کی ابتدائی نشان دہی ہمیں منٹو کے چچا سام کے نام خطوط میں ملتی

ہے۔ صرف ایک خط سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ہندوستان لاکھ ٹاپا کرے، آپ پاکستان سے فوجی امداد کا معاہدہ ضرور کریں، اس لیے کہ آپ کو اس دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کے استحکام کی بہت زیادہ فکر ہے، اور کیوں نہ ہو، اس لیے کہ یہاں کا ملّا روس کے کمیونزم کا بہترین توڑ ہے۔ فوجی امداد کا سلسلہ شروع ہو گیا تو آپ سب سے پہلے ان ملاؤں کو مسلح کیجیے گا۔ ان کے لیے خالص امریکی ڈھیلے، امریکی تسبیحیں اور خالص امریکی جاے نمازیں روانہ کیجیے گا۔ استروں اور قینچیوں کو سرفہرست رکھیے گا.... فوجی امداد کا مقصد جہاں تک میں سمجھتا ہوں، ان ملاؤں کو مسلح کرنا ہے۔ میں آپ کا پاکستانی بھتیجا ہوں مگر آپ کی سب رمزیں سمجھتا ہوں، لیکن عقل کی یہ ارزانی آپ ہی کی سیاسیات کی عطا کردہ ہے۔
>
> ملاؤں کا یہ فرقہ امریکی سٹائل میں مسلح ہو گیا تو سوویٹ روس کو یہاں سے اپنا پاندان اٹھانا ہی پڑے گا جس کی کلیوں تک میں کمیونزم اور سوشلزم گھلے ہوتے ہیں... یہاں کے نچلے نچلے اور نچلے درمیانی طبقے کو اوپر اٹھانے کی کوشش تو ظاہر ہے کہ آپ خوب کریں گے۔ بھرتی انھی دو طبقوں سے ہو گی۔ دفتروں میں چپراسی اور کلرک بھی یہیں سے چنے جائیں گے۔ تنخواہیں امریکی سکیل کی ہوں گی تو۔ جب ان کی پانچوں گھی میں ہوں گی اور سر کڑاہے میں تو کمیونزم کا بھوت دم دبا کر بھاگ جائے گا (۶)۔

یہ خط ۲۱ر فروری ۱۹۵۴ء کو لکھا گیا تھا۔ گویا قیام پاکستان کے محض سات سال بعد منٹو امریکی نوآبادیات کی روح کا سراغ پا گئے تھے۔ گویا پاکستان جن شدت پسندانہ مذہبی نظریات کی آماج گاہ بنا، ان کا آغاز افغانستان پر سوویت روس کے حملے سے کہیں پہلے ہو گیا تھا۔ شدت پسندی کی جس آگ نے اس وقت وطن عزیز کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے، وہ سرد جنگ کے زمانے میں اشتراکیت کو پھونک ڈالنے کے لیے تھی، اور اب اس کا ہدف عالمی خلافت کا قیام ہے۔ (تاہم اس شدت پسندی کی نظریاتی بنیادیں انیسویں صدی سے شروع ہونے والی قومی شاعری، سیاسی اسلام کی تحریک، تاریخی مذہبی ناولوں میں ملتی ہیں)۔ پہلے القاعدہ اور

اب داعش عالمی اسلامی خلافت قائم کرنے کے لیے بے دریغ انسانی خون بہا رہی ہے؛ یہ خون نئی استعماری طاقتوں اور ان کے مقامی حلیفوں کے معاشی و سیاسی مفاد میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شدت پسندی پہلے بھی کارپوریٹ مفادات کے تابع تھی، اور آج بھی ہے۔

نوآبادیات ہو یا نئی نوآبادیات، ان کے قدامت پسندوں سے اتحاد کا خاص سبب ہے، اور یہ سبب خود نوآبادیاتی نظام میں مضمر ہے۔ اٹھارویں صدی میں جب یورپ نے نوآبادیاتی نظام کا آغاز کیا، تب وہاں روشن خیالی کی تحریک چل رہی تھی، اور انیسویں صدی میں جب یہ نظام مستحکم ہونا شروع ہوا، تب سرمایہ داریت، صنعت کاری اور جدیدیت کا عہد رونما ہو چکا تھا، مگر اسی یورپ نے اپنی نوآبادیوں میں قدامت پسندانہ پالیسیاں متعارف کروائیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، یورپی حکمرانوں نے اپنی نوآبادیوں میں سرمایہ داریت و جدیدیت کے بجائے جاگیرداریت و قدامت پسندی کی حمایت کی۔ سارتر نے تیونس کے البرٹ میمی کی کتاب 'استعمار کار اور استعمار زدہ' پر لکھتے ہوئے، ایک اہم نکتہ ابھارا ہے۔ یہ کہ ''قدامت پسندی، اوسط درجے کی ذہنی سطح کے لوگوں کے انتخاب کا باعث ہوتی ہے(۷)۔'' (سارتر کے مطابق استعمار کار طبقہ اوسط درجے کی ذہنی صلاحیت (mediocrity) کی حامل اشرافی اقلیت پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ اقلیت اپنی اصل یعنی 'میڈیا کریٹی' کو چھپانے کے لیے مقامی باشندوں کو انسانیت کے مرتبے سے محروم کرنا شروع کرتی ہے، تاکہ اپنی برتری کا جشن منا سکے)۔ اوسط درجے کی ذہنی صلاحیت، تسلیم پسند و اطاعت شعار ہوتی ہے، اس لیے وہ ہر اس مقتدرہ کی اتحادی بننے پر تیار ہو جاتی ہے، جو قدامت پسند ہو یا قدامت کی تائید کرتی ہو۔ چوں کہ وہ تقلید کو مذہب بناتی ہے، اس لیے فطانت، تخلیقیت، آزادانہ، تنقیدی فکر کو اپنا حریف سمجھتی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدامت پسندی میں نوآبادیات کے خلاف مزاحمت کا امکان نہیں ہوتا۔ یہ امکان موجود ہوتا ہے، اور اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب قدامت و روایت کے تحفظ کو خطرہ ہو۔ دوسری طرف یہ خطرہ نوآبادیات یا نئی نوآبادیات کی طرف سے موجود ہوتا ہے۔ وہ خود قدامت پسند نہیں ہوتیں، اسے اپنی سیاسی پالیسی بناتی ہیں، جس کے تضادات کسی نہ کسی وقت نمایاں ہوتے ہیں، اور نمایاں ہوتے ہی استعمار زدوں کے قدامت پسند طبقے نوآبادیات کو چیلنج کرنے لگتے ہیں۔ اس کی سب سے اہم مثال وہ طالبان ہیں، جو پہلے امریکی نئی نوآبادیاتی پالیسی کے تحت مجاہدین تھے۔ دوسری طرف قدامت پسند ہونے کا مطلب، ماضی کے کسی خاص عہد، یا ماضی کی چند منتخب قدروں اور روایتوں کو مطلق سمجھنا، اور ان کے احیا کی کوشش کرنا ہے۔ احیا کی کوشش میں بھی نوآبادیات سے اس کا ٹکراؤ ہوتا ہے۔

نئی نوآبادیات نے ایک طرف قدامت پسندوں کو استعمال کیا تو دوسری طرف نوآبادیاتی عہد کے

اداروں کو برقرار رکھنے کی تدبیر کی گئی۔ اس بات پر بہت کم توجہ دی گئی کہ جن اداروں کے ذریعے (جیسے پولیس، انتظامیہ، عدلیہ، تعلیم، معاشی تجارتی ادارے) نوآبادیات نے خود کو مستحکم کیا تھا، آزادی کے بعد ان میں کہیں اصلاحی اور کہیں انقلابی تبدیلیوں کی ضرورت تھی۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ انگریز دور کے اداروں کو ہم نے آزادی کے بعد تباہ کر دیا۔ اس رائے میں صرف نوآبادیاتی نظام کی ستائش کا پہلو ہی موجود نہیں، نئے نوآبادیاتی نظام کا جواز بھی موجود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی عہد کے اداروں کی سربراہی، ان اداروں کے لیے تربیت یافتہ انگریزوں کے پاس تھی۔ ان کے جانے کے بعد ان کی طرح 'تربیت یافتہ' مقامی ماہرین دستیاب نہیں تھے؛ نہ صرف مقامی لوگ انتظامی مہارت کے حامل نہیں تھے، بلکہ ان اداروں کو نوآبادیاتی مقاصد کے تحت چلانے کا تجربہ اور حکمت عملی بھی نہیں رکھتے تھے۔ یہ ایک 'خلا' تھا، اور اس خلا میں نئی نوآبادیاتی طاقت کو داخل ہونے کا راستہ اور جواز مل جاتا تھا۔ نئے نوآبادیاتی نظام میں آئی۔ ایم۔ ایف، ورلڈ بینک، اور ثقافتی و تعلیمی تنظیمیں ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتی ہیں۔ ہماری معاشی، تعلیمی، انتظامی پالیسیاں انھی کے ہاتھوں بنتی ہیں۔ نوآبادیاتی عہد میں یورپ ایک عظیم ذہنی قوت تھا، جو ایشیا و افریقا کے لیے سوچتا تھا، اب امریکا اور مذکورہ غیر سرکاری، کثیر قومی تنظیمیں عظیم تر ذہنی قوت ہیں، جو ایشیا و افریقا و لاطینی امریکا کے لیے سر جوڑ کے بیٹھتی ہیں۔ 'وہ' سوچتے ہیں، اور 'ہم' ان کی سوچ کی مصنوعات کے صارف ہیں۔ صارف، تخلیقیت کے دوسرے سرے پر ہوتا ہے؛ یعنی وہ 'تخلیقی عمل' میں شامل نہیں ہوتا، اس کے 'ثمرات' صَرف کرنے میں بس خوش رہتا ہے۔

اکیسویں صدی میں نئی نوآبادیات کی لگام ان کثیر قومی کارپوریشنوں کے ہاتھ میں ہے، جو معاشی و صارفی عالمگیریت کی پشت پر ہیں۔ ڈیوڈ کارٹن نے ان کارپوریشنوں کے ضمن میں ایک چشم کشا کتاب لکھی ہے۔ ان کا مؤقف ہے کہ یہ کارپوریشنیں مقامی وسائل پر مقامی لوگوں کے اختیار کو ناممکن بناتی ہیں۔ ان کی سرطانی جڑیں دنیا کے کونے کونے تک پھیلی ہوئی ہیں، اور یہ حکومتوں سے بھی زیادہ طاقت ور ہو گئی ہیں۔

> کارپوریشنیں کرۂ ارض پر سب سے غالب حکومتی اداروں کے طور پر ابھری ہیں۔ ان میں سے جو سب سے بڑی ہیں، ان کی پہنچ تو تقریباً دنیا کے ہر ملک تک ہے۔ ان کا سائز اور قوت دنیا کی بیشتر حکومتوں سے زیادہ ہے۔ انسانی مفادات سے زیادہ ان کارپوریشنوں کے مفادات مختلف حکومتوں اور بین الاقوامی اداروں کے پالیسی ایجنڈوں کا تعین کرتے ہیں(۸)۔

نو آبادیات اور نئی نو آبادیات کے سلسلے میں یہ کہنا نصف صداقت ہے کہ انھیں غیر ملکی طاقتیں ،مقامی قدامت پسندوں اور کچھ لبرل قوتوں کی حمایت سے قائم کرتی ہیں۔ پوری صداقت یہ ہے کہ نو آبادیاتی طاقت صرف بیرونی نہیں ہوتی، وہ مقامی بھی ہوتی ہے؛ بعض اوقات ایک مقامی حکومت خود اپنے عوام کے لیے استعمار کار ثابت ہوتی ہے۔ مقامی استعماریت کو ایک بڑی سہولت یہ حاصل ہوتی ہے کہ وہ غیر ملکی طاقت کے مقابلے میں خود کو زیادہ آسانی سے کیموفلاج کر سکتی ہے، نیز اُسے معاونین (Collaborators) کی ضرورت نہیں ہوتی۔ تاہم کوئی نو آبادیاتی صورتِ حال ایسی نہیں ہے، جس کے خلاف مزاحمت موجود نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں استعماریت مقامی ہو یا غیر ملکی، وہ سب مقامی قوتوں کو مغلوب کرنے یا ہم نوا بنانے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ استعماریت، طاقت کی مادی و ذہنی صورتوں کی عمل آرائی ہے؛ یہی طاقت، طاقت کی مختلف و متبادل صورتوں کو تلاش کرنے کی تحریک دیتی ہے۔ یعنی خود استعماریت، اپنے خلاف مزاحمت کو ممکن بناتی ہے۔

ایک عجب تناقض یہ ہے کہ استعماریت کے خلاف مزاحمت ان طبقوں کی طرف سے زیادہ ہوتی ہے، جنھیں استعماری ملکوں کی 'جدید تعلیم' سے بہرہ ور ہونے کا موقع ملتا ہے۔ برصغیر میں انگریزوں کے خلاف ابتدائی مزاحمت ان بنگالیوں نے کی جنھوں نے انگریزی تعلیم حاصل کی تھی۔ گویا استعماریت کے گھر کو آگ، گھر کے چراغ سے لگی تھی۔ ہر چند نو آبادیات جدیدیت کی راہ مسدود کرنے کی مقدور بھر سعی کرتی ہے، اور اس کے لیے وہ قدامت پسندی کی بیش از بیش حمایت کرتی ہے، اور 'نئی تعلیم' کو انتظامی مشین کے پرزے تیار کرنے، یا پھر 'کالے انگریز' پیدا کرنے تک محدود رکھنے کی سعی کرتی ہے....اور بلاشبہ ان میں وہ خاصی حد تک کامیاب بھی ہوتی ہے...مگر نئی تعلیم میں ایک طرف مادی و سماجی علوم تھوڑے بہت پڑھائے جاتے ہیں، جن سے سماج، سیاست، معیشت، زبان وغیرہ کی کارکردگی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اور دوسری طرف نئی تعلیم میں عقل کے ذریعے مسائل حل کرنے پر جوز ور ملتا ہے، وہ بھی نو آبادیات کے عقلی تجزیے کی راہ دکھاتا ہے، اور مزاحمت کی تحریک دیتا ہے۔

خلطِ مبحث سے بچنے کے لیے یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مذہبی اور قدامت پسند طبقے بھی نو آبادیات کے خلاف مزاحمت کرتے ہیں۔ تاہم دونوں کی مزاحمت میں فرق ہوتا ہے۔ جدید تعلیم یافتہ لوگ سیاسی، معاشی، نفسیاتی، ثقافتی وجوہ اور بنیادی انسانی حقوق کے تحفظ کی خاطر مزاحمت کرتے ہیں، جب کہ قدامت پسند طبقے روایت کے تحفظ کی خاطر۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ قدامت پسند طبقوں کی مزاحمت بالآخر استعمار کاروں کے مؤقف کی تائید کرتی ہے؛ وہ استعمار کار ہی کی طرح جدیدیت کے راستے میں رکاوٹ

بنتی ہے۔ (آج بھی جدیدیت کے سب سے بڑے ناقد سماج کے قدامت پسند طبقے ہیں، کیوں کہ وہ جدیدیت کو سراسر مغربی مظہر سمجھتے ہیں، حالاں کہ جدیدیت کے مغربی الاصل ہونے کا تصور ایک اسطورہ ہے)۔ البتہ اگر ان روایتوں کو نئے بصیرتوں کی روشنی سے ہم آہنگ کر دیا جائے، اور ماضی کی بعض چیزوں کو رد کرنے کی جرأت کر لی جائے، تاکہ نئی، ناگزیر چیزوں کے لیے گنجائش پیدا ہو جائے تو یہ عمل استعماریت کے لیے خطرناک ثابت ہو سکتا ہے، اور سماج کے لیے مفید۔ یہ دوسرا عمل روایت کی بازیافت (Reclamation) ہے، جب کہ پہلا عمل روایت کا احیا ہے۔ روایت کی بازیافت میں، روایت کا حرکی، تکثیری، لچکدار تصور پیش نظر ہوتا ہے، جب کہ روایت کے احیا میں اس کا میکانکی، مطلق، وحدانی تصور ملحوظ رکھا جاتا ہے۔

نو آبادیات میں جس تناقض کا ابھی ذکر ہوا ہے، اسے جدید اردو نظم کی تاریخ میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید اردو نظم کا آغاز ۲۱ رجنوری ۱۸۶۵ء میں قائم ہونے والی انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے کیا گیا (اگرچہ انجمن نے جس جدید نظم کو متعارف کروایا، اس کی بعض مثالیں کلاسیکی اردو نظم میں مل جاتی ہیں) اور مخصوص نو آبادیاتی تعلیمی اغراض کے تحت کیا گیا۔ ابتدائی نظمیں انگریزی نو آبادیات کی مدحت کے بیانیے وضع کرتی محسوس ہوتی ہیں، لیکن بعد ازاں یہی جدید نظم اقبال، جوش، ظفر علی خاں، راشد، فیض، علی سردار جعفری، مجید امجد اور اختر الایمان کے یہاں نو آبادیات کے خلاف مزاحمت کرتی ہے، اور احتجاجی و متبادل بیانیے پیش کرتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ کوئی بادشاہ ہو، استعمار کار ہو، آمر ہو، وہ لوگوں کی سماجی اور طبعی نقل و حرکت کو قابو میں رکھ سکتا ہے، مگر ان کی ذہنی و تخیلی دنیا کی نقل و حرکت پر حکمرانی نہیں کر سکتا۔ انجمن پنجاب کے ذریعے، پنجاب اور شمالی ہندوستان کی ذہنی و تخیلی دنیا پر حکمرانی کی تدبیر کی گئی، اور ابتدا میں اس میں جزوی کامیابی بھی ہوئی (حالی و آزاد نے بعض نظموں میں یورپی طرز حکمرانی کی کھل کی تعریف کی)، مگر بعد میں جدید نظم کی بلی نے آقاؤں کو میاؤں میاؤں کہنا شروع کیا۔ جس طرح قصیدے ہی سے ہجو گوئی کی تحریک ہوتی تھی، اسی طرح نو آبادیات خود رد نو آبادیات کو تحریک دیتی ہے، اور استعماری مدحت کے بیانیے، احتجاجی و متبادل بیانیوں کا محرک بنتے ہیں۔ یہ سلسلہ نئی نو آبادیاتی صورتِ حال میں بھی جاری ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ نو آبادیاتی عہد میں استعمار کار کی شناخت واضح تھی، وہ سامنے ایک مادی حقیقت کے طور پر موجود تھا، اور اپنے آئین، اداروں، عمل کی صورت براہ راست اثر انداز ہوتا تھا، اس لیے اس کے خلاف مزاحمت کرنا، یا مزاحمت کا بیانیہ وضع کرنا آسان تھا، لیکن نئی نو آبادیات میں استعمار کار کی شناخت مبہم اور پیچیدہ ہے، اس حد تک کہ لوگوں کو یہ قبول کرنے میں تامل ہوتا ہے کہ ان کی سماجی و نفسیاتی زندگیوں کے کئی منطقے نئے استعمار کے قبضے میں ہیں۔ بہ ہر کیف اس بنا پر نئی نو آبادیات کے اثرات صرف سیاسی اور معاشی نہیں ہیں، گہرے نفسیاتی، ثقافتی اور دانش ورانہ ہیں۔

لہٰذا نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کے ادراک سے لے کر، اس کے خلاف مزاحمت بھی ایک سادہ عمل نہیں۔ آئندہ صفحات میں ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ معاصر اردو نظم میں نئی نوآبادیات کے ادراک و انکشاف اور احتجاج و مزاحمت کی کیا صورتیں ظاہر ہوئی ہیں۔

کیا معاصر نظم، جدید بھی ہوتی ہے؟

معاصر نظم کی ترکیب خاصی مبہم ہے، اور ایک طرح سے 'ہمہ گیر' (all inclusive) ہے۔ اس کی رو سے وہ سب نظم 'معاصر' ہے جو اس وقت لکھی جارہی ہے؛ یعنی وہ کسی خاص موضوعاتی، اسلوبی، تیکنیکی سبب سے نہیں، بلکہ محض زمانی نسبت سے 'معاصر' سمجھی جاتی ہے۔ معاصریت کا یہ تصور (جو بڑی حد تک لغوی ہے) نظم کے نام سے لکھی جانے والی ہر الا بلا کو ایک زمرے کے تحت لے آتا ہے۔ نظموں میں حسیت کی سطح پر جو فرق موجود ہوتا ہے، وہ معاصریت کے اس تصور سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ایک خاص لمحہ ءموجود میں سانس لینے والے سارے لوگ، اس لمحہ ءموجود کی حسیت یا تصورِ کائنات میں شریک ہوں، یہ لازم نہیں۔ چناں چہ معاصر نظم میں وہ نظمیں بھی شامل ہیں، جو ہر چند اپنے زمانے کے مسائل کو بیان کرتی ہیں، مگر ان مسائل کو پیش کرنے کا، ان کا اسلوب، تیکنیک، طریق کار اپنے عصر کی مخصوص روح سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ معاصریت کی اصطلاح پہلی مرتبہ جدیدیت کے عہد میں ظاہر ہوئی، اور زیرِ بحث آئی۔ چوں کہ جدیدیت میں حال یا لمحہ ءموجود کی حسیت کو پیش کرنے پر زور دیا گیا تھا، اس لیے بعض لوگوں نے یہ سمجھنا شروع کر دیا کہ وہ سب لکھنے والے جدید ہیں جو موجودہ زمانے میں، موجودہ زمانے کے مسائل کو لکھ رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ خیال پیش کیا جانے لگا کہ جدیدیت اور معاصریت مترادف ہیں۔ یہ رائے جدیدیت کی اصل روح سے دور لے جاتی تھی۔ چناں چہ جدیدیت پسندوں نے ابتدا ہی میں جدیدیت اور معاصریت میں فرق قائم کیا۔ مثلاً ن۔م۔ راشد نے لکھا ہے:

> جدیدیت کے معنی معاصریت نہیں ہیں۔ یعنی ہر شاعر جو ہمارے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے، جدید شاعر نہیں کہلا سکتا... بے شمار شعرا اس وقت ''موجود'' ہیں لیکن ''جدید'' نہیں ہیں۔ جدید شاعر صرف وہ ہے جو ''جدید'' شعر کہتا ہو.... جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو.... جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات، احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو... [یہ سب] قاری

> کے ''حسب توقع'' نہ ہو، بلکہ قاری کے لیے غیر متوقع اور اجنبی ہو(۹)۔

راشد نے دونوں میں فرق کرتے ہوئے، دو ایک بنیادی باتیں واضح کر دی ہیں۔ مثلاً جدید شاعر وہ ہے جس پر قدامت یا روایت کا غلبہ نہ ہو، اور وہ جانے پہچانے خیالات و احساسات ظاہر نہ کرے۔ دوسرے لفظوں میں جو شاعر جانے پہچانے خیالات و احساسات پیش کرتا ہے، وہ 'معاصر شاعر' ہے، یا معلوم و مانوس زندگی کی نمائندگی کرنے والا شاعر معاصر ہوتا ہے، جدید نہیں۔ راشد نے معاصر شاعر اور جدید شاعر کو ایک دوسرے کا مدمقابل بنا کر پیش کیا ہے۔ تاہم دونوں میں اس نکتے پر اشتراک موجود ہے کہ دونوں معاصر زندگی کو پیش کرتے ہیں، مگر اس فرق کے ساتھ کہ جدید شاعر اس زندگی کو اپنی داخلی، موضوعی دنیا بنا کر لکھتا ہے، جب کہ معاصر شاعر معاصر زندگی کے حوالے سے رائج اخلاقی زاویہ نگاہ اختیار کرتا ہے۔ سٹیفن سپنڈر نے دونوں کے فرق پر زیادہ تفصیل سے لکھا ہے، اور چوں کہ یورپی تناظر میں لکھا ہے، اس لیے اس کے پیش نظر روایت اور جدیدیت جیسی ثنویت نہیں، جس کا شکار ہم چلے آتے ہیں۔ ہمارے یہاں ایک ثنویت جدیدیت اور روایت کی قائم ہوئی تو دوسری جدیدیت اور ترقی پسندی کی۔ جدید اردو شاعری پر ساری بحثیں ان دو ثنویتوں میں قید ہو کر رہ گئیں؛ بس راشد اور کچھ اور لوگوں نے کہیں ڈھکے چھپے انداز میں جدیدیت اور معاصریت کو موضوع بنایا۔ سٹیفن سپنڈر کی رائے ہمیں جدید اور معاصر شاعری کے فرق کو ذرا مختلف سطح پر سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کے مطابق: ''معاصر شاعر جو کچھ لکھتا ہے، وہ عقلیت پسندانہ، سماجی، سیاسی اور ذمہ دارانہ ہوتا ہے۔ جدیدیوں کی تحریر، ایسے مشاہدہ کرنے والوں کا آرٹ ہے جو اپنی حسیت پر اثر انداز ہونے والے حالات کا شعور رکھتے ہیں۔ ان کی تنقیدی آگاہی، رمز یہ خود تنقیدی ہے.... نیز معاصر، جدید دنیا سے تعلق رکھتا ہے، اور اسی کو اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے، اور ان تاریخی قوتوں، سائنس اور ترقی کی اقدار کو تسلیم کرتا ہے، جو جدید دنیا میں کارفرما ہیں.. [دوسری طرف] جدید شاعر زندگی کو کل کی صورت یعنی جدید حالات کی روشنی میں دیکھنے کا میلان رکھتا ہے تا کہ کل کی صورت ہی اس کی مذمت کر سکے(۰)۔'' اس رائے میں معاصر شاعر ایک حد تک 'ترقی پسند' سمجھا جا سکتا ہے، کیوں کہ وہ 'عقلیت پسند اور سماجی و سیاسی لحاظ سے ذمہ دار ہوتا ہے'، لیکن وہ مارکسی بہ ہر حال نہیں۔ راشد جدید شاعر کے لیے روایت پر معاصر سائنسی فکر کو اہمیت دینے کی بات کرتے ہیں، جب کہ سپنڈر کے مطابق سائنسی اقدار کو ماننے والا معاصر شاعر ہے۔ ظاہر ہے یہ فرق، اردو اور انگریزی کے ثقافتی پس منظر کا ہے۔ اردو کو جدید سائنسی فکر اور تصورِ کائنات کے سلسلے میں جس جدوجہد سے واسطہ انیسویں صدی سے چلا آتا ہے، اس سے انگریزی پانچ صدیاں پہلے نبرد آزما ہو چکی تھی۔ لیکن ایک نکتہ ایسا ہے جو دنیا کی تمام جدید شاعری میں مشترک ہے، اور وہ ہے: موضوعیت۔

حقیقت یہ ہے کہ معاصر اور جدید شاعری کا یہ فرق ہمارے یہاں، بین السطور سہی، ۱۹۳۰ء کی دہائی سے اب تک چلا آتا ہے۔ ہمیں دو ہی طرح کے شاعر ملتے ہیں۔ ایک وہ جو واضح، سیاسی، اخلاقی، حقیقت پسندانہ زاویہ نگاہ اختیار کرتے ہیں؛ وہ اپنے عصر کی متصادم طاقتوں میں سے اس طاقت کا ساتھ دینا اپنا اخلاقی فرض سمجھتے ہیں، جسے وہ حق پر سمجھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس شاعری کا رخ 'باہر' کی اس حقیقی دنیا کی طرف ہوتا ہے، جو سب لوگوں کا عمومی تجربہ ہوتی ہے۔ اس وضع کے شاعر، شاعری کو سماجی ذمہ داری کے طور پر لیتے ہیں۔ لہٰذا وہ اپنے واضح مؤقف کو جانے پہچانے، نیم جذباتی، نیم رومانوی اسلوب میں موزوں کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ چوں کہ وہ ایک عقلی اور اخلاقی زاویہء نگاہ اختیار کرتے ہیں، اس لیے وہ معاصر دنیا کی صورتِ حال، تضادات، تصادمات کے سلسلے میں کسی ابہام کا شکار نہیں ہوتے، اور نہ ان کی شاعری ابہام پسند ہوتی ہے۔ ان کی نظر میں دنیا: یہ اور وہ، اِدھر اور اُدھر، دائیں اور بائیں، سیاہ اور سفید میں بٹی ہوتی ہے، اور انھیں اس جدلیاتی دنیا میں اپنا مؤقف اور پوزیشن اختیار کرنے میں کسی دقت کا سامنا نہیں ہوتا۔ ایک جبلی، اخلاقی احساس ان کی راہنمائی کو موجود ہوتا ہے، جس کی تائید ان کے عقلی تصورات سے ہوتی ہے۔ یہ عقلی تصورات 'باہر' تشکیل پاتے ہیں، مگر اظہار کے لیے شعری متخیلہ کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کے اظہار میں شاعر 'اندر' کی دنیا میں داخل ہوتا ہے، مگر 'اندر' کے مبہم، الجھے ہوئے دھندلے منطقوں میں قدم رکھنے سے باز رہتا ہے؛ 'اندر' کی دنیا سے بس اظہار کے شعری وسائل اخذ کر کے لوٹ آتا ہے؛ اور یہ وسائل ذات کے دھندلے منطقوں کے کناروں پر موجود ہوتے ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ 'معاصر شاعری' میں شاعر کی داخلی دنیا، اس کا لاشعور شامل نہیں ہوتے۔ اس بنا پر یہ شاعری اپنے قارئین کی توقعات کی شکست کرنے سے حتی الوسع گریز کرتی ہے۔

دوسری طرح کے شاعر وہ ہیں، جو اپنے عصر کی متصادم طاقتوں کے جذباتی اثر کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں۔ 'جذباتی اثر کا تنقیدی جائزہ' ایک قولِ محال ہے؛ یہ جذبہ و عقل، لاشعور و شعور کا وہ اجتماع ہے، جسے ضدین کا اجتماع کہا گیا ہے۔ وہ زندگی کی اصل میں ضدین کو دیکھتے ہیں، ان کے جذباتی اثر کو محسوس کرتے ہیں، اور پھر ان کے سلسلے میں ایک طنزیہ، رمزیہ پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں اشیا، مظاہر اور معاصر زندگی کی قدر و قیمت 'اندر' ہوتی ہے؛ قدر و قیمت کوئی شے یا کموڈیٹی نہیں کہ اسے باہر دریافت کیا جائے۔ قدر و قیمت کے سلسلے میں یہ ایک باغیانہ تصور ہے۔ مقتدر قوتیں اشیا و مظاہر سے لے کر واقعات کی 'قدر و قیمت' کو ایسی 'شے' سمجھتی ہیں، جس کی ملکیت ان کے پاس ہے؛ یعنی انھیں یہ اختیار حاصل ہے کہ وہ کس واقعے، شے، مظہر کی کیا قیمت مقرر کرتی ہیں۔ شاعری اس اختیار پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ یوں شاعری طاقت، سیاست، معیشت کی

دنیا میں دخل انداز ہوتی ہے۔ وہ شے، واقعے، مظہر کی نفی نہیں کرتی، ان کی معنویت اور قدر و قیمت کا اختیار انسان کی داخلی دنیا کے سپرد کرتی ہے۔ یہاں شاعری اندر، لاشعور، ذات کی دنیا میں داخل ہوتی ہے۔ یوں اس شاعری کا حقیقت کا تصور عقلی نہیں، جمالیاتی ہوتا ہے۔ 'معاصر شاعری' عقلی تصورات پر انحصار کرتی ہے، یعنی وہ خود کو طاقت، سیاست، اور معیشت کی دنیا تک محدود رکھتی ہے۔ جب کہ جدید شاعری باہر اور اندر کی دنیاؤں سے بہ یک وقت رشتہ قائم کرتی ہے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ دونوں کو خام حالت میں پیش کرنے کے بجائے دونوں کو تحلیل کرتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس رشتے کی اساس 'حقیقت کا جمالیاتی تصور' ہے؛ یہ تصور، حقیقت کو محض سیاہ اور سفید، دائیں اور بائیں میں تقسیم نہیں کرتا، بلکہ ان سرمئی منطقوں کو بھی لحاظ میں رکھتا ہے، جو ان دونوں کے بیچ کہیں وجود میں آتے ہیں۔ واضح رہے کہ سرمئی منطقہ ہمیشہ سیاہ و سفید منطقوں کی موجودگی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ حقیقت کا جمالیاتی تصور سیاہ و سفید منطقوں کے کناروں کو آہنی فصیل نہیں سمجھتا۔ باہر کی مادی اور سماجی دنیا میں فرق، فاصلہ، سب واضح اور قطعی ہے، لیکن اندر کی ذہنی و لاشعوری و تخیلی دنیا میں فرق مٹنے لگتا ہے، فاصلے سمٹنے لگتے ہیں، مماثلتیں، قربتیں بڑھنے لگتی ہیں۔ باہر کی دنیا میں ہر لفظ کا ٹھیک ٹھیک قطعی مفہوم ہے، لیکن جوں ہی لفظ کسی جذبے، تجربے، احساس کی ترسیل کا ذریعہ بنتا ہے، اس کے مفہوم میں قطعیت دم توڑنے لگتی ہے۔ شاعری روزمرہ زبان کی موت کا پروانہ بنتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ سرمئی منطقہ باہر اور اندر کی دنیاؤں کے تال میل سے خلق ہوتا ہے۔ یہ تال میل شاعر کی ذات میں ہوتا ہے، اس لیے یہ ایک نیم موضوعی تجربہ ہوتا ہے؛ یعنی ایک طرف یہ لمحاتی اور احساساتی ہوتا ہے، جسے صرف اس صورت میں استقرار حاصل ہو سکتا ہے کہ وہ معرضِ اظہار میں آ جائے، اور دوسری طرف اس کی موضوعیت میں ایک گونہ معروضیت شامل ہوتی ہے؛ اس کے دین میں تھوڑا سے کفر یا اس کی حقیقت میں کچھ تخیلی فریب، یا اس کی سچائی میں تھوڑا سا جھوٹ شامل ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی بات قطعی نہیں ہوتی، اور کوئی خیال یکسر واضح نہیں ہوتا۔ ہر بات اپنے معطل و ملتوی کیے جانے کے امکان کی زد پر ہوتی ہے؛ ہر خیال اپنے تعبیر کیے جانے کی تحریک دیتا ہے۔ اس بنا پر یہ شاعری کسی پہلے سے موجود حقیقت کی عکاسی کرنے کے بجائے، ایک نوخلق شدہ حقیقت کی علم بردار ہوتی ہے۔ چوں کہ اس شاعری کی حقیقت نوخلق شدہ ہوتی ہے، اور شعری زبان کے اندر وجود رکھتی ہے، اس لیے اسے محض باہر یا اندر یا محض عقلی یا لاشعوری دنیا میں نہیں، صرف شاعری کے مطالعے کے دوران میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔

معاصر اردو نظم اور نئی نوآبادیات

معاصر اردو نظم (یہاں ہمارے پیش نظر زیادہ تر وہ نظم ہے جسے نئے شعرا لکھ رہے ہیں) میں بھی

مذکورہ دو قسموں کے شعرا ملتے ہیں۔ ان کے یہاں نئی نوآبادیاتی صورتِ حال، جو معاصر صورتِ حال ہے، کو دو طرح سے پیش کرنے کا رویہ موجود ہے۔ پہلے یہ چند مثالیں دیکھیے، جن میں نئی نوآبادیاتی دنیا کے مظاہر کو واضح، غیر مبہم انداز میں پیش کیا گیا ہے:

چلو آؤ
ہم اپنے بینک کے
بڑھتے اثاثوں کے تناسب سے
نئی بلڈنگ بنائیں
اور اس تعمیر میں
ہم وہ وسائل کام میں لائیں
جو پس ماندہ ممالک
سبھی نادار جسموں میں ذخیرہ ہیں
چلو آؤ
ہم ان جسموں کی ساری ہڈیاں
خوب کوٹیں
پھر ان کو پیس کے گارا بنائیں
ہم ان کے گوش کے ٹکڑے جلا کر
پلستر بھی بنائیں اور ڈامر بھی
مگر سارے عمل میں
وہ تعفن کم سے کم ہو جو
کسی بھی چیز کے جلنے سے جو طرفہ
فضا میں پھوٹ پڑتا ہے

(حارث خلیق 'ورلڈ بینک')

ہم کہاں سے ایسی نظمیں بنائیں
ہماری آنکھوں نے تو اب تک
اڑتی آگ اور اندھی روشنیاں دیکھی ہیں

ہمارے کانوں نے صرف موت کی سرسراہٹ سنی ہے
نعروں کے شور سے ہماری صبحیں بیدار ہوتی ہیں
اور ہر روز قتل ہوتی کئی آوازوں کے ساتھ
ہمارا سورج ڈوب جاتا ہے

(زاہد امروز، 'نئی صدی کا قومی ادب')

آپ نے غور کیا، ان نظموں میں کہیں وقفہ نہیں، خاموشی کا کوئی لمحہ نہیں۔ یہ نظمیں جو کچھ کہتی ہیں، وہ کسی تامل، کسی وقفے کے بغیر قاری تک پہنچ جاتا ہے، اور اسے ان نظموں کا مفہوم صَرف کرنے میں کوئی دقت ہوتی ہے، نہ دیر لگتی ہے۔ پہلی نظم کسی ابہام کے بغیر بیان کرتی ہے کہ کس طرح ورلڈ بینک پس ماندہ ملکوں کے نادار جسموں کے سب اعضا کو اپنے اثاثے بڑھانے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ نظم، نئی نوآبادیات کے استحکام میں ورلڈ بینک کے کردار پر عقلی اور اخلاقی زاویہء نگاہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ نیز یہ نظم اس امر کے خلاف احتجاج کرتی محسوس ہوتی ہے کہ ورلڈ بینک کی پرشکوہ عمارتیں پس ماندہ ملکوں کے وسائل کی لوٹ مار کی مرہون ہیں۔ دوسری نظم بھی راست انداز میں بیان کرتی ہے کہ اکیسویں صدی میں ہم کیسے قومی نظمیں لکھ سکتے ہیں؟ قومی نظموں میں قوم کا قصیدہ لکھا جاتا ہے، اور جس قوم کے لوگ صرف تاریکی میں جیتے ہوں، اور موت کا سامنا کرتے ہوں، وہ قوم کی کس عظمت کا ترانہ لکھیں؟ وہ اپنے روزمرہ تجربے سے ہٹ کر کیوں کر لکھیں؟

زہرا نگاہ اگرچہ بزرگ شاعرہ ہیں، مگر ان کی نظم 'قصہ گل بادشاہ کا' ذکر ضروری ہے کہ وہ 'معاصر نظم' کی مثال ہے۔ یہ نظم اس معاصر صورتِ حال کا اخلاقی بیانیہ پیش کرتی ہے، جو نائن الیون کے بعد امریکی نظام عالم کے ہاتھوں وجود میں آئی ہے۔ امریکا نے جنگ کے ذریعے امن قائم کرنے کی وہی حکمت عملی اختیار کی، جو ورلڈ بینک اور آئی ایم ایف دنیا سے غربت کے خاتمے کے لیے اختیار کرتے ہیں۔ جو تضاد امن کے نام پر جنگ کرنے میں ہے، وہ تضاد ترقی کے نام پر غربت مٹانے میں ہے۔

لوگ کہتے ہیں یہ امن کی جنگ ہے
امن کی جنگ میں حملہ آور
صرف بچوں کو بے دست و پا چھوڑتے ہیں
ان کو بھوکا نہیں چھوڑتے
آخر انسانیت بھی کوئی چیز ہے
میں دہکتے پہاڑوں میں تنہا

اپنے ترکے کی بندوق تھامے کھڑا ہوں
تماشائے اہلِ کرم دیکھتا تھا
تماشائے اہلِ کرم دیکھتا ہوں

اس طرز کی نظمیں دراصل جدید اردو نظم کی اسی روایت کا تسلسل ہیں جو پہلی عالمی جنگ کے بعد وجود میں آئی تھی؛ تب انگریزی استعمار کے خلاف مزاحمت کھل کر کی جانے لگی تھی۔ ترقی پسند تحریک نے اس طرح کی واضح، غیر مبہم اسلوب کی حامل نظم کو اپنی شعری آئیڈیالوجی کی قوت بہم پہنچائی تھی۔ ہمیں یہ کہنے میں تامل نہیں کہ اس طرز کی نظم نے نوآبادیاتی جبر اور اس نظام کی سفاکانہ پالیسوں کا نہ صرف پردہ چاک کیا، بلکہ ان کے خلاف احتجاج بھی کیا۔ حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ طنز، احتجاج، غصہ اس کے اسلوب کے خاص عناصر تھے۔ طنز بھی سیدھا سپاٹ تھا۔ اس ضمن میں جوش کی نظم 'ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے خطاب' خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔ یہ نظم انگریزی نوآبادیات کی ایک ایک سفاکانہ تدبیر کا حال کھول کر بیان کرتی ہے۔ یہ نظم دوسری عالمی جنگ کے وقت لکھی گئی، جب برطانوی حکومت (جو ایسٹ انڈیا کمپنی کی فرزند تھی) ہٹلر کے خلاف ہندوستانیوں سے مدد چاہتی تھی۔ برطانوی حکومت ہٹلر کو انسانیت و تہذیب کا دشمن قرار دے رہی تھی، اور اس کے خلاف جنگ کو انسانیت کی بقا کی جنگ قرار دے رہی تھی۔ برطانویوں کے منھ سے امن، تہذیب اور انسانیت کی بقا کی باتیں ، ایک ایسے تضاد سے معمور تھیں جس کا اندازہ صرف ہندوستان کی کسی حساس روح ہی کو ہوسکتا تھا (لیکن دوسری طرف ترقی پسندوں نے دوسری عالمی جنگ میں راج برطانیہ کا ساتھ دیا، اور کئی نامور ترقی پسند ادیبوں نے حکومت اور فوج کے محکمہ اطلاعات میں 'خدمات' انجام دیں؛ ہٹلر کے خلاف لکھے مضامین کے اردو تراجم دھڑا دھڑ شایع کیے گئے)۔ اس بات نے جوش کے تخیل میں وہ سارے زخم تازہ کردیے جو برطانوی نوآبادیات نے ہندوستان کو لگائے تھے۔ یہاں اس نظم کے صرف چند شعر دیکھیے:

اپنے ظلمِ بے نہایت کا فسانہ یاد ہے　　کمپنی کا پھر وہ دورِ مجرمانہ یاد ہے
لوٹتے پھرتے تھے جب تم کارواں در کارواں　　سر برہنہ پھر رہی تھی دولتِ ہندوستاں
دست کاروں کے انگوٹھے کاٹتے پھرتے تھے تم　　سرد لاشوں سے گڈھوں کو پاٹتے پھرتے تھے تم
صنعتِ ہندوستاں پر موت تھی چھائی ہوئی　　موت بھی کیسی تمھارے ہاتھ کی لائی ہوئی
مجرموں کے واسطے زیبا نہیں یہ شور و شین　　کل یزید و شمر تھے اور آج بنتے ہو حسین
اک کہانی وقت لکھے گا نئے مضمون کی　　جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمھارے خون کی

اگرچہ جوش نے اس نظم کے آخر میں اس یقین کا اظہار کیا ہے کہ ایک خونیں انقلاب آئے گا اور

نوآبادیات کا خاتمہ ہوگا، مگر ایک دوسرے مقام پر انھوں نے نوآبادیات کے تسلسل پر یقین کا اظہار کیا ہے۔ در اصل پہلی نظم میں غصہ آمیز طنز ہے، جب کہ دوسری نظم میں حزنیہ حقیقت نگاری ہے؛ ماننا ہوگا کہ حزن بڑی سچائیوں کی دریافت کا اہم وسیلہ ہے۔ جوش کی دوسری نظم 'مستقبل کے غلام' ہے، جو ان کے مجموعے شعلہ و شبنم (مطبوعہ ۱۹۳۶ء) میں شامل ہے۔ یعنی برصغیر کی آزادی سے ایک دہائی قبل جوش نے پیش گوئی کی تھی کہ ہندوستانیوں کی نئی نسل، جس نے پندرہ بیس سال بعد جوان ہونا تھا، ذلت کی وہی زندگی بسر کرے گی، جو جوش کی نسل کا مقدر بنی ہے۔ صاف لفظوں میں اس نظم میں اس جانب اشارہ ہے کہ نوآبادیاتی نظام ختم نہیں ہونے والا۔ حالاں کہ اس وقت آزادی کی تحریکیں جاری تھیں، اور خود جوش بھی اپنی دوسری نظموں میں آزادی و انقلاب کی امید کا اظہار کررہے تھے۔ لیکن اس نظم میں ان کا انقلاب کا رومانوی تصور، حقیقت پسندی سے شکست کھاتا محسوس ہوتا ہے۔

یہ ہند کے سمن بر، شیریں کلام بچے　　یہ گل عذار بچے یہ لالہ فام بچے
بے وجہ شادمانی بشاش رہنے والے　　یہ موجِ سرخوشی پر ہنس ہنس کے بہنے والے
لیکن وطن کی حالت پیہم ڈرا رہی ہے　　دل سے یہ روح فرسا آواز آرہی ہے
اک دن ''ذلیل'' و ''وحشی'' ان کے بھی نام ہوں گے
اپنی ہی طرح اک دن یہ بھی غلام ہوں گے

(جوش ملیح آبادی، 'مستقبل کے غلام')

نظم میں ''ذلیل'' اور ''وحشی'' کے الفاظ خاص طور پر اہم ہیں۔ برصغیر کے باسیوں کو یہ دونوں حقارت آمیز شناختیں انگریزی استعمار نے دی تھیں؛ یہاں کے لوگ اہلِ یورپ کے مقابلے میں ذلیل اور وحشی تھے۔ اوّل یہ شناختیں اساطیری تھیں، بعدازاں نوآبادیاتی تعلیمی، معاشی، انتظامی پالیسیوں نے انھیں حقیقتاً ذلیل اور وحشی ثابت کردیا۔ سارتر کے بہ قول استعمار کار کا یہ عمل اسے احساسِ گناہ سے بچاتا ہے[11]۔ جب ایشیائی و افریقی باشندے تعلیم، روزگار، صحت کی مناسب سہولتوں سے محروم ہونے کی بنا پر غیر مہذب، وحشیانہ طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں تو ان کے لیے سخت تعزیری قوانین بنانا، نوآبادیاتی آقاؤں کو عین انصاف محسوس ہوتا ہے۔ ان کے ضمیر سے وہ چبھن جاتی رہتی ہے، جو اساطیری شناختیں وضع کرتے وقت انھیں محسوس ہوتی تھی۔ جوش کی نظم کے تسلسل میں علی سردار جعفری کی نظم 'خونیں ہاتھ' دیکھیے، جو ۱۹۵۳ء میں شایع ہونے والے ان کے مجموعے پتھر کی دیوار میں شامل ہے۔

یہ وہی ہاتھ ہیں سفاک و دراز

ہاں وہی ہاتھ ستم پیشہ و چالاک و ذلیل
میرے پہچانے ہوئے اور ترے پہچانے ہوئے
وہ جو مغرب کے سیہ پوش افق سے نکلے
آگ مشرق کی بہاروں میں لگانے کے لیے
آج بھی میرے حسیں دیس میں بل کھاتے ہیں
آستینوں میں چھپا لیتے ہیں بم ایٹم کے
خوشے گیہوں کے ہتھیلی پہ سجالاتے ہیں

ہاں وہی ہاتھ وہی خون میں ڈوبے ہوئے ہاتھ
قتل و غارت کے ارادوں نے جنا ہے جن کو
اسلحہ ساز مشینوں کے تراشے ہوئے ہاتھ
موت کا روپ منافع نے دیا ہے جن کو

آہ ان ہاتھوں سے میں ہاتھ ملاؤں کیوں کر
اپنی نفرت کو حقارت کو چھپاؤں کیوں کر

توڑ دو کاٹ دو یا آگ لگا دو ان کو
بن پڑے جیسے بھی گردن سے ہٹا دو ان کو

(علی سردار جعفری، 'خونیں ہاتھ')

ہر چند جوش نے پابند نظم لکھی ہے، اور علی سردار جعفری نے آزاد، مگر یوں لگتا ہے کہ جیسے سردار، جوش کی پیش گوئی کے درست ہونے کی توثیق کر رہے ہیں۔ برصغیر کی آزادی کے بعد کی تاریخ کی باگ انھی خونیں ہاتھوں میں ہے، جن میں آزادی سے پہلے تھی۔ یعنی نوآبادیاتی نظام کا تسلسل جاری ہے؛ یہاں کے لوگوں کا خون نچوڑنے کا سلسلہ رکا نہیں۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں ظاہر ہونے والے نئے نوآبادیاتی بندوبست میں اسلحے کی فروخت، استعمار کار کی سب سے اہم معاشی پالیسی تھی، جسے دراصل پہلے کے نوآبادیاتی نظام ہی نے ممکن بنایا تھا؛ انگریزی نوآبادیات نے دونوں قوموں میں جنگ کے بیج، تقسیم کے فارمولے ہی میں بو دیے تھے۔ جوش

کی مذکورہ نظم میں، ان کے عمومی رجزیہ اسلوب کے برعکس مدھم، حزنیہ لے ہے، جب کہ سردار کی نظم کا بیان کنندہ غصے و رنج کی حالت میں ہے۔ جوش اور سردار کی نظمیں، معاصر اردو نظم کے اس رجحان کی پیش رو کہی جا سکتی ہیں، جسے ہم نے 'معاصر' کا نام دیا ہے، اور جسے 'جدید نظم' سے ممیز کیا ہے۔ جو بات ان نظموں کو معاصر نظم کا پیش رو ثابت کرتی ہے، وہ ایک طرف نئے نوآبادیاتی نظام کی چیرہ دستیوں کو موضوع بنانا ہے، اور دوسری طرف ان کے سلسلے میں احتجاج و طنز سے کام لینا ہے۔ تاہم ایک فرق کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ معاصر نظموں میں ہاتھ توڑ ڈالنے، گریباں پکڑنے، آگ لگانے جیسے اشتعال انگیز خطابت نہیں ملتی۔ شاعر منصف اور مبصر کا منصب ضرور پسند کرتا ہے، پر جوش سیاسی کارکن یا ایکٹوسٹ کا نہیں۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ معاصر نظم نے اپنی پیش رو نظم کے تنقیدی فنی جائزے کے بعد اس کا قائدانہ کردار قبول کیا ہے۔

معاصر نظم اور ان نظموں کے بیچ تین دہائیوں کا عرصہ ہے۔ اس عرصے میں سب سے بڑا واقعہ افغانستان میں سوویت روس کی مداخلت اور افغان جہاد ہیں۔ اس واقعے نے نہ صرف سوویت روس کو کمزور کیا، اور بالآخر اس کی عالمی بالادستی کا خاتمہ کیا، بلکہ دنیا کو یک قطبی بنانے میں بھی اہم کردار ادا کیا۔ ۱۹۹۳ء کے بعد عالمی سطح پر سوشلزم کا خاتمہ ان سب بحثوں کا اہم ترین موضوع تھا، جو درسگاہوں، دانشورانہ حلقوں اور عالمی پالیسی سازوں کے مابین ہوئیں۔ افغان جہاد نئے نوآبادیاتی نظام کی ایک نئی کروٹ تھی، جس نے جنوبی ایشیا میں عمومی طور پر اور پاکستان میں خاص طور پر مذہبی شدت پسندی کو بڑھایا۔ امریکی نوآبادیات نے سوشلزم کے خلاف ابتدا ہی میں قدامت پسند مذہبی فکر کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا شروع کیا تھا۔ نہ صرف دائیں بازو کی دامے درمے سخنے سرپرستی کی گئی بلکہ نصابات میں شدت پسندی کے بیانیے کو نہ صرف شامل کیا گیا، بلکہ اسے الہامی متن کا استناد بھی فراہم کیا گیا۔

اس مقام پر یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مذہبی فکر ترقی پسندانہ بھی ہو سکتی ہے، خصوصاً جب وہ مذہب کی مستقل اور تغیر پذیر اقدار میں فرق کرتی ہے، اور مذہب کے تاریخی و عمرانی سیاق کا لحاظ رکھتی ہے؛ تغیر پذیر اقدار کا تصور ہی ایک مذہبی مفکر کو جدت، ترقی اور ارتقا کے خیالات قبول کرنے، یا ان سے اجتہادی انداز میں نبرد آزما ہونے کے قابل بناتا ہے۔ دوسری طرف جب مذہب کے عقائد اور اقدار دونوں کو ابدی، مستقل اور صریحاً غیر حرکی سمجھا جاتا ہے تو اس میں قدامت پسندی کے عناصر کا غلبہ ہو جاتا ہے، اور مذاہب کی تاریخ بتاتی ہے کہ آخر الذکر صورت زیادہ رہی ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ نئے زمانے کے تناظر میں مذہب کی معنویت کا سوال، اور پھر اس کا سیاسی استعمال ہی اسے قدامت یا ترقی پسندی کا حامل بناتا ہے۔

اس وقت ایشیا اور اسلامی دنیا میں شدت پسندی جس انتہا کو پہنچی ہوئی ہے، اس کے ڈانڈے

نوآبادیاتی عہد میں مذہبی قوم پرستی اور نئے نوآبادیاتی عہد میں اشتراکیت کے خلاف مذہبی جہاد سے جا ملتے ہیں۔ ضیا دور (ٹھیک وہی زمانہ جب سوویت یونین کے خلاف امریکی ڈالروں سے افغان جہاد شروع ہوا) میں پاکستان میں اسلامیانے کا عمل (اسلامائزیشن) شدت کے ساتھ جاری ہوا۔ نظریاتی سرحدوں کی حفاظت کا بیانیہ، اس دور کا واحد بیانیہ تھا، جسے ریاست نے گھڑا، اور جس کے فروغ کی کوششیں غیر معمولی مذہبی جوش کے ساتھ کی گئیں۔ اس بیانیے نے آئین، تعلیم، سیاست کے ساتھ ساتھ ادب، آرٹ، کلچر میں نفوذ کرنے کی کوششیں مشنری جذبے کے ساتھ کیں۔ چناں چہ قلم، اخبار، عقائد اور ضمیر خریدے گئے؛ منحرفین کو سزائیں دے کر، یا خوف سے خاموش کرانے کی تدبیریں کی گئیں۔ قدامت پسند بیانیے نے ترقی پسند، آزاد، لبرل فکر کو اگر پسپا نہیں کیا تو اسے پاکستان کے سماجی عرصے میں ایک غیر مؤثر قوت ضرور بنا دیا؛ یہی نہیں اس فکر کو قدامت پسند مذہبی فکر کے مقابلے میں دفاعی مؤقف اختیار کرنے پر مجبور کر دیا، جس کا اظہار ادب، آرٹ، کلچر کی مذہبی تشریحات قبول کرنے کی صورت میں ہوا۔ بجا کہ یہ پاکستان کی مقامی صورتِ حال تھی، مگر جنرل ضیا کے ملک کو اسلامیانے کے عمل کا براہ راست رشتہ اشتراکیت کے خلاف اس جہاد سے تھا، جسے امریکی اشیرباد سے دوسری عالمی جنگ کے بعد، پہلے خفیہ اور پھر علی الاعلان شروع کیا گیا تھا۔ اس لیے پاکستان کی مقامی صورتِ حال نئے نوآبادیاتی عالمی نظام سے غیر متعلق نہیں تھی۔ اس عہد میں اردو میں مزاحمتی ادب کثرت سے لکھا گیا۔

احمد فراز کی نظم 'محاصرہ' میں اس صورتِ حال کے خلاف احتجاج رقم کیا گیا ہے۔ نظم کا متکلم اس وقت کے غنیم کا ہم نوا بننے یا خاموش ہونے سے انکار کرتا ہے۔ یہ نظم اپنے موضوع و اسلوب کے حوالے سے نظم کی اسی روایت کا تسلسل ہے، جس کا آغاز پہلی عالمی جنگ کے بعد ہوا، اور جس کی مثال میں کچھ نظمیں اوپر درج کی گئی ہیں۔ احمد فراز کی نظم میں بھی یہ نکتہ پیش ہوا ہے کہ 'صوفی و سالک، شیوخ و امام' یعنی دائیں بازو کے قدامت پسند حلقے، سیاسی مقتدرہ کی حمایت میں کمربستہ ہیں، جنھیں اوّل اوّل انگریزی نوآبادیاتی عہد میں اپنا حامی بنانے کا آغاز ہوا تھا۔

تمام صوفی و سالک سبھی شیوخ و امام
امید لطف پہ ایوان کج کلاہ میں ہیں
معززین عدالت بھی حلف اٹھانے کو
مثال سائل مبرم نشستہ راہ میں ہیں

قلندران وفا کی اساس تو دیکھو
تمھارے ساتھ ہے کون آس پاس تو دیکھو
سو شرط یہ ہے جو جاں کی امان چاہتے ہو
تو اپنے لوح و قلم قتل گاہ میں رکھ دو
وگرنہ اب کے نشانہ کمان داروں کا
بس ایک تم ہو سو غیرت کو راہ میں رکھ دو

یہ شرط نامہ جو دیکھا تو ایلچی سے کہا
اسے خبر نہیں تاریخ کیا سکھاتی ہے
کہ رات جب کسی خورشید کو شہید کرے
تو صبح ایک نیا سورج تراش لاتی ہے

یہاں صوفی و سالک کو شیوخ و امام کے ساتھ ملانے (بریکٹ کرنے) پر اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ اوّل الذکر طبقہ بنیادی طور پر 'ترقی پسند' ہے، اور ہر طرح کی شدت اور روایت پرستی کے خلاف رہا ہے۔ خود ترقی پسندوں نے کلاسیکی ادب کی تواریخ لکھتے ہوئے، جس طبقے کی تحسین کی ہے، وہ صوفیہ کا طبقہ ہے (اگرچہ عہد وسطیٰ کے تمام صوفیانہ سلسلے حکومت وقت کی پالیسیوں کے خلاف نہیں رہے، بعض نے حکومت کا ساتھ دیا، اور اوقاف کی صورت میں نوازشات حاصل کیں)۔

اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ان سب نظموں کا جمالیاتی مرتبہ متنازع رہے گا۔ جدید نظم نے شاعری کا ایک نہایت اہم راز بڑی مشکل سے دریافت کیا ہے: سرگوشی میں بات کرنا، جیسے کوئی اپنے آپ سے، صوفیانہ ارتکاز کے کبھی کبھی نصیب ہونے والے لمحات میں بات کرتا ہے، یا ایسے لوگوں سے جو ہمہ تن گوش ہوں، اور جہاں قیامت کی خاموشی ہے۔ اس فضا میں نظم آواز اور لفظ کے تمام ممکنہ طلسم دریافت کرتی ہے؛ نظم صرف بولتی اور کہتی نہیں، بولنے اور کہنے میں مضمر سب رازوں کو سامنے لانے کی کوشش کرتی ہے؛ وہ سب راز جو ثقافت اور تخلیقی اپج کے وصال سے قرنوں میں جنم لیتے ہیں، اور جو روزمرہ زبان اور عام زندگی کے نیچے ایک عظیم خزانے کی طرح مخفی ہوتے ہیں۔ ان معروضات کی روشنی میں مذکورہ بالا نظموں کو دیکھیں تو یہ چیختی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، اور انھیں جدید نظم کی شعریات پر کسی بحث میں شامل کرنے کی جسارت، شاید ہی کوئی نقاد کرے۔

ادب کے مابعد نوآبادیاتی مطالعات سے (اور شاید نفسیاتی، عمرانی، تانیثی مطالعات سے) اس

وقت تک انصاف نہیں کیا جا سکتا، جب تک ہم ادب کے جمالیاتی مرتبے کی بحث کو وقتی طور پر معطل نہ کریں۔ اعلیٰ شاعری میں بلاشبہ سرگوشی اور روح کا کلام بنیادی شرط ہے، مگر زندگی میں چیخ، غصہ، رنج، احتجاج نہ صرف ایک حقیقت ہے، بلکہ زندگی میں سے شر کو خارج کرنے کے لیے، ان کا وجود ناگزیر ہے۔ بلاشبہ ایسی نظمیں لکھی گئی ہیں، جن میں نوآبادیاتی اور نئے نوآبادیاتی نظام کے ہاتھوں لگنے والوں زخموں کا اظہار چیخ کے بجائے، سرگوشی میں ہوا ہے، اور سپاٹ طنز کے بجائے آئرنی کے انداز میں ہوا ہے، مگر صرف ان نظموں کا جائزہ لینے سے ادھوری تصویر سامنے آتی ہے۔ استعماری شر کے خلاف شاعرانہ ضمیر نے چیختے ہوئے جو احتجاج و انکار تاریخ کے صفحات میں محفوظ کیا ہے، اسے ادب کی ہیئتی و جمالیاتی تاریخ میں شاید بہت معمولی جگہ ملے، مگر ادب کی سماجی تاریخ کے مطالعے میں اس کا ذکر ناگزیر ہے۔ نیز ان نظموں کے ساتھ تقابل ہی سے ہم ان دوسری نظموں کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں، جن میں تجربے کو موضوعی بنانے کا رجحان ہے۔

نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کے ضمن میں اب افضال احمد سید کی نثری نظم 'اگر انھیں معلوم ہو جائے' دیکھیے، جس سے ہم نے اس مطالعے کا آغاز کیا تھا۔

وہ زندگی کو ڈراتے ہیں
موت کو رشوت دیتے ہیں
اور اس کی آنکھ پر پٹی باندھ دیتے ہیں
وہ ہمیں تحفے میں خنجر بھیجتے ہیں
اور امید رکھتے ہیں
ہم خود کو ہلاک کر لیں گے
وہ چڑیا گھر میں
شیر کے پنجرے کی جالی کو کمزور رکھتے ہیں
اور جب ہم وہاں سیر کرنے جاتے ہیں
اس دن وہ شیر کا راتب بند کر دیتے ہیں

اگر انھیں معلوم ہو جائے
وہ اچھے قاتل نہیں

تو وہ کانپنے لگیں
اور ان کی نوکریاں چھن جائیں

وہ ہمارے نام کی قبر کھودتے ہیں
اور اس میں لوٹ کا مال چھپا دیتے ہیں

یہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے ایک تمثیلی، بیانیہ نظم ہے؛ تمثیلی اس مفہوم میں ہے کہ نظم میں معنی کے دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی شروع سے آخر تک بہتے ہیں۔ معنی کے ایک دھارے کی نمائندگی ضمیر واحد غائب 'وہ' کرتا ہے، اور دوسرے دھارے کی ترجمانی جمع متکلم 'ہم' سے ہو رہی ہے۔ 'وہ' سے مراد استعمار کار، اور ان کے حامی ہیں؛ نظم میں جن کی نوکریوں کے چھن جانے کا ذکر ہے، وہ استعمار کاروں کے نوکر ہیں۔ 'ہم' سے مراد ہے استعمار زدگان۔ 'وہ' ایک اندھی، مہلک طاقت ہے، جس کا نشانہ 'ہم' ہے۔ 'وہ'، 'ہم' کو زندگی سے محروم کرنے کے لیے کوئی بھی طریقہ، کوئی بھی حکمت عملی اختیار کر لیتا ہے۔ وہ خود کو اپنے عمل کے لیے کسی کے آگے جواب دہ نہیں سمجھتا۔ گویا اندھی، مہلک طاقت کسی بھی اخلاقی قدر سے خود کو ماورا سمجھتی ہے۔ نظم میں 'ہم' کو 'وہ' کی ہر حکمت عملی سے آگاہ دکھایا گیا ہے؛ اگر لوگ 'وہ' کے تحفے میں بھیجے گئے خنجر سے خود کو ہلاک نہ کریں تو دوسری تدبیر اختیار کی جاتی ہے، یعنی بھوکے شیر کے پنجرے کی جالی کمزور رکھی جاتی ہے تا کہ 'ہم' کی موت اتفاقیہ سمجھی جائے۔ اگر اسے ایک تلمیحی استعارہ بنائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے ملکوں میں کوئی حادثہ اتفاقی نہیں ہوتا۔ سب حادثوں کی باقاعدہ منصوبہ بندی کی جاتی ہے۔ 'وہ' ہر حال میں 'ہم' کی موت چاہتا ہے۔ موت، غربت، غلامی نوآبادیاتی عہد میں بھی تھے، مگر نئے نوآبادیاتی عہد میں ایک تو ان سب کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے، دوسرا انھیں بالواسطہ ممکن بنایا جاتا ہے۔ اب موت صرف طبعی اور جسمانی نہیں ہوتی، فکر، تخیل، خود مختاری کی موت کی حکمت عملی اختیار کی جاتی ہے۔ جن دوسری طرز کی نظموں کو ہم یہاں زیرِ بحث لا رہے ہیں، وہ نہ تو استعماری صورتِ حال کو سادہ، یک رخا سمجھتی ہیں، اور نہ اس کا اظہار سادہ، راست پیرائے میں کرتی ہیں۔

جنگ، تصادم، موت نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کے اہم ترین رخ ہیں۔ جنگیں قدیم زمانوں سے جاری ہیں۔ قدیم اور نئی جنگوں میں فرق یہ ہے کہ پہلے جنگوں کا جواز گھڑنے کی ضرورت نہیں تھی، مگر اب جمہوریت، ذرائع ابلاغ اور انسانی حقوق کے خیال سے جنگوں کے لیے جواز پیش کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ یہ جواز عام طور پر ایک عمدہ طریقے سے اختراع کیا گیا دروغ ہوتا ہے۔ اس کی معاصر مثال صدام کے

عراق پر امریکی اتحادی فوجوں کا حملہ تھا۔ چند دن پہلے سابق برطانوی وزیر اعظم ٹونی بلیئر نے اعتراف کیا کہ عراق کے پاس مہلک کیمیائی ہتھیاروں کی موجودگی محض الزام تھا۔ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا! (حیف! کوئی ملک یا عالمی عدالت ایسی نہیں جو جنگی جرائم کے اقبال کے بعد مجرموں کو کیفر کردار تک پہنچا سکے)۔ بہر کیف ایک جنگ اگر میدان میں یا فضا میں لڑی جاتی ہے تو اس کے متوازی ایک جنگ ذرائع ابلاغ، کتابوں، کلامیوں، بیانیوں میں لڑی جا رہی ہوتی ہے۔ بعض اوقات میدان یا فضا میں سرے سے جنگ ہوتی ہی نہیں، مگر خبروں، کلامیوں اور بیانیوں کی جنگ شدت سے جاری ہوتی ہے، اور یہ کہنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اس دوسری جنگ کا انسانی اعصاب اور ذہن پر کہیں زیادہ شدید اثر ہوتا ہے۔ اس موضوع کے ایک رخ پر ذی شان ساحل کی نثری نظم 'شاعرو!' دیکھیے:

وعدہ کرو شاعرو!
اگلی جنگ عظیم شروع ہونے سے پہلے
تم ہمارے گھوڑوں کے پیچھے پیچھے بھاگنا
اور ہماری تلواریں اٹھانا سیکھ جاؤ گے

دھات سے بنی چیزوں کو
چمکانے والی پالش کے مرتبان
ہم تمھارے گھر پہنچا دیں گے
اور تم زندگی بھر
ہماری ٹوپیوں اور تمغوں کو
آسمانی چمک دیتے رہو گے

اپنے دل پر ہاتھ رکھ کر
سچے دل سے حلف اٹھاؤ
کہ ہمارے جنگی طیاروں اور میزائلوں کے سوا
کسی کی تعریف نہیں کرو گے
ہماری بندوقوں اور ٹینکوں کی نالوں میں

کسی کو پھول نہیں رکھنے دو گے
ہماری توپوں اور جوتوں کی دھمک کے سوا
کوئی آواز نہیں سنو گے

اگلی جنگ عظیم کا اعلان
ہمارے ساتھ لکھو شاعرو!
جنگی ترانوں کے بول
ہمارے ساتھ دہراؤ شاعرو!

جب جنگ شروع ہوگی
ہماری تلواریں ہمیں دے دینا
جب دشمن حملہ کرے گا
ہم اپنے گھوڑوں پر سوار
پیچھے کی طرف دوڑیں گے
شاعرو!
مرنے کے لیے تیار رہنا

یہ بہ ظاہر ایک سادہ نظم ہے، اور اس کا شمار پہلی قسم کی نظموں میں ہونا چاہیے، مگر اس نظم کے بین السطور کچھ ایسی ان کہی باتیں موجود ہیں جن کے سبب اسے دوسری قسم کی نظموں کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ بہ ظاہر یہ سادہ ہے، مگر ایک، سامنے کی پرت کی حامل نظم نہیں ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ اس میں گھن گرج نہیں، بلکہ قدرے سرگوشی کا انداز ہے۔ شاعروں، ادیبوں، فنکاروں اور دانش وروں کو خاموش کرنے، یا انھیں اپنے حق میں لکھنے کی ترغیب دینے کا سلسلہ پرانی آمریتوں اور نئی جمہوری حکومتوں میں موجود چلا آتا ہے۔ بیسویں صدی کے اشتراکی ملکوں میں باقاعدہ سرکاری جمالیات متعارف کروائی گئی، جس سے انحراف کی سزا وہی تھی، جو کسی بھی قانون کی خلاف ورزی کی ہوتی ہے۔ ذی شان ساحل کی نظم، عسکری آمریت کی طرف سے مسلط کیے گئے، شاعروں کے ایک حلف نامے کا بیان کرتی ہے۔ شاعروں سے یہ حلف لیا جاتا ہے کہ وہ صرف قومی، جنگی شاعری کریں گے، اور صرف جنگی علامتوں کے قصیدے لکھیں گے، یعنی جنگوں کا جواز پیش کریں گے، جنگوں

کے پرشکوہ بیانیے لکھیں گے۔ حقیقت میں یہ داخلی، نفسیاتی استعماریت کی انتہائی صورت ہے، جس کا نتیجہ شاعرانہ تخیل کی موت ہے؛ جب تخیل صرف جنگی طیاروں اور میزائلوں کے مدحت نامے لکھنے پر مجبور ہوگا تو سب سے پہلے اپنی آزادی کا گلا گھونٹے گا۔ شاعر نے واضح نہیں کیا کہ یہ عسکری استعماریت ملکی ہے یا غیر ملکی۔ اس نے اپنا سروکار اس بات سے رکھا ہے کہ ہم جس عہد میں جی رہے ہیں، اس میں انسان کے بنیادی وجودی سوالات پر تاریخی، سیاسی صورتِ حال یعنی نظریاتی، عسکری استعماریت غالب آگئی ہے۔ نظم کی زیریں تہ میں طنز کی ایک مدھم سی لہر رواں ہے۔ اس میں وہ آئرنی بہرحال نہیں ہے جو نظم میں گہرائی پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ پہلے ایک سے زیادہ مرتبہ عرض کیا جاچکا ہے کہ طنز نوآبادیاتی عہد کے ادب کا اہم ترین حربہ رہا ہے۔ طنز تضاد وتردید سے جنم لیتا ہے۔ جب کسی طبقے کے دعووں، وعدوں، اعمال میں تضاد کا انکشاف ہوتا ہے تو اس کا ردِ عمل عام طور پر طنزیہ ہوتا ہے۔ سب سے بڑا تضاد یہ ہوتا ہے کہ جنگیں انسانی بقا اور امن کے نام پر شروع ہوتی ہیں، مگر ان کی بربادی کا نشانہ بنی نوع انسان بنتی ہے۔ نظم کی آخری سطروں میں طنز شدید ہوگیا ہے، جس کا نشانہ عسکری طاقتوں کی بزدلی ہے۔

نئی نوآبادیاتی صورتِ حال سے متعلق ہمیں زیادہ تر نظمیں 'معاصر نظم' کی قبیل کی ملتی ہیں۔ تاہم چند ایک مثالیں ایسی مل جاتی ہیں، جن میں استعماریت کو 'موضوعی صداقت' بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہ روش نئی نہیں ہے۔ اس طرز کی نظم کا اگر کوئی ایک شاعر پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے، تو وہ ن۔م۔راشد ہے۔ راشد کے مجموعے ایران میں اجنبی میں خاص طور پر ردِّ استعماری نظمیں شامل ہیں۔ اس مجموعے میں شامل 'زنجیر'، 'سباویراں' اور 'تیل کے سوداگر' کو نقادوں نے اس ضمن میں خاص توجہ دی ہے، اور بلاشبہ یہ راشد کی عمدہ نظموں میں شامل ہیں۔ ان میں استعماری چالوں اور ان کے مقابلے میں ایشیائیوں کو چوکنا اور کمربستہ رہنے کے مضامین علامتی انداز میں پیش ہوئے ہیں۔ لیکن اسی مجموعے کی 'طلسم ازل' ایک ایسی خصوصیت کی حامل نظم ہے جو ان کی مذکورہ نظموں میں بھی ناپید ہے۔ یہ خصوصیت جدید نظم کی شعریات کے عارف ہی کے ہاں مل سکتی ہے۔ یہ خصوصیت دراصل اس تناؤ کا دوسرا نام ہے جو لاشعور اور شعور، فرد اور معاشرہ، جمالیات اور تاریخ، لفظ کے حقیقی ومجازی تفاعل میں ہے۔ جدید شاعر کا اگر کوئی کمال ہوسکتا ہے تو وہ یہ کہ وہ اس تناؤ کو انسانی روح کی اس کشمکش کا استعارہ بنادے، جس کا سامنا اسے بحرآسا تجربے کی آرزو کے دوران میں کرنا پڑتا ہے۔ نظم میں طلسمِ ازل سے دھیان حسن ازل کی طرف جاتا ہے؛ ایک ایسا حسن جو دودھیا روشنی بن کر تمام اشیا ومظاہر کے بطون میں جگمگا رہا ہے، اور جس کا ذکر وحدت الوجودی صوفیہ، قدیم فلسفیوں اور کلاسیکی شاعروں کے یہاں ملتا ہے۔ راشد نے

حسن ازل کے بجائے، طلسمِ ازل کہا ہے۔ حسن میں خصوصیت، مگر طلسم میں عمومیت اور تہ داری ہے۔ نیز طلسم سے وہ صوفیانہ ماورائیت نہیں وابستہ جو حسن ازل سے ہے، تاہم اس سے فوق الفطری ماورائیت ضرور وابستہ ہے۔ طلسم میں دنیویت و ماورائیت یک جا ہیں، اور یہ انسانی دنیا کی خصوصیت ہے، نیز انسانی ہستی کا یہ ایک عظیم راز ہے جس کی جستجو ہر حساس روح کو رہی ہے۔ اس امر کی وضاحت راشد کی ایک دوسری نظم 'ہمہ اوست' کے ان مصرعوں سے ہوتی ہے:

مجھے روسیوں کے ''سیاسی ہمہ اوست'' سے کوئی رغبت نہیں ہے
مگر ذرے ذرے میں
انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے!

یہاں توجہ کے قابل یہ نکتہ ہے کہ راشد 'انساں کے جوہر کی تابندگی' کو دیکھنے کی تمنا کا ذکر کرتے ہیں، اور یہ ایک ایسا نکتہ ہے جو انھیں کلاسیکی اور قدیم شاعروں اور صوفیہ سے مختلف ثابت کرتا ہے۔ کلاسیکی شاعر حسن ازل کی تابندگی دیکھنا چاہتا ہے، مگر جدید شاعر جوہر انساں کی روشنی دیکھنا چاہتا ہے؛ جدید شاعر کے لیے 'انسان ہر شے کا پیمانہ ہے'۔ 'طلسم ازل' کے ابتدائی حصے میں بھی طلسمِ ازل کو انسانی آرٹ اور اس کے نشاط سے جوڑا گیا ہے۔

مجھے پھر طلسمِ ازل نے
نئی صبح کے نور میں نیم وا
شرم آگیں دریچے سے جھانکا
میں اس شہر میں بھی
جہاں کوے وبرزن میں بکھرے ہوئے
حسن ورقص ومے ونور ونغمہ
اسی نقش صد رنگ کے خط ومحراب ہیں، تار و پو ہیں
کہ صدیوں سے جس کے لیے
نوعِ انساں کا دل، کان، آنکھیں
سب آوارۂ جستجو ہیں
میں اس شہر میں بھی پریشان وتنہا!

یہیں راشد کے متکلم کے یہاں وہ تناؤ پیدا ہوتا ہے، جس کا ذکر مندرجہ صدر سطور میں ہوا ہے۔ متکلم

طلسمِ ازل کو نئی صبح کے نور میں اور شہر کے گلی کوچوں میں بکھرے ہوئے 'حسن ورقص وے و نور و نغمہ' میں دیکھتا ہے لیکن اس کی مسرت میں غرق ہونے کے بجائے، پریشان وتنہا و غمگیں ہوتا ہے۔ کیوں؟ آخر کیا شے حائل ہے، متکلم اور طلسمِ ازل کی مسرت کے درمیان؟ اس کا جواب نظم کے اگلے حصے میں ملتا ہے، جس میں متکلم اپنی قومی حالت کے شعور کو طلسمِ ازل کی راہ میں حائل دیکھتا ہے۔ 'قومی حالت کا شعور' ایک نیا زخم تھا جو تمام نوآبادیاتی ملکوں کے باشندوں کو لگا؛ ایک طرف وہ قوم کے جدید تصور سے آشنا ہوئے، دوسری طرف اپنے 'قومی وجود' کو مضمحل، محکوم، دریوزہ گر، اوہام زدہ پایا۔ وہ ایک تخیلی تصور کے تحت یک جا ہوئے اور نئے اجتماعی جذبات سے متعارف ہوئے، اور اس کے نتیجے میں شاعری میں ایک نیا متکلم سامنے آیا؛ ایک نیا 'میں'، ایک نیا موضوعِ انسانی۔ راشد کی اس نظم میں جس تناؤ کا ذکر ہم کر رہے ہیں، اس کا تجربہ یہی نیا متکلم، نیا 'میں' اور نیا موضوعِ انسانی کرتا ہے۔ یہ نیا متکلم دیکھتا ہے کہ ذرے ذرے میں انسانی جوہر کی تابندگی کا مشاہدہ کرنے کی راہ میں 'قومی حالت کا شعور' حائل ہے. طلسمِ ازل موجود ہے، صبح کے اس نور میں جس کے بارے میں جوش نے کہا تھا کہ ''ہم ایسے اہلِ نظر کو ثبوتِ حق کے لیے / اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی''، اور آرٹ میں موجود ہے، لیکن نوآبادیاتی جبر کے شعور اور اس کے ردِّعمل سے تشکیل پانے والا نیا متکلم یا 'میں'، طلسمِ ازل سے بیگانگی محسوس کرنے پر مجبور ہے۔ متکلم کی پریشانی و غمگینی محض محکومیت کی وجہ سے نہیں، اس بڑی خلیج کے رونما ہونے کے سبب ہے، جو فطرت و آرٹ کے طلسم اور اس کے بیچ حائل ہو گئی ہے۔ متکلم یہ بھی باور کراتا ہے کہ اب خالص آرٹ ممکن نہیں۔ خالص آرٹ طلسمِ ازل کی نمائندگی سے وجود میں آتا ہے۔ نیا آرٹ یا نئی شاعری نئی قومی صورتِ حال سے ملوث ہو کر رہتا ہے، اور اسی سے جدید شاعری میں تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہیں شاعر ایک آزمائش سے دوچار بھی ہوتا ہے: اگر وہ محض قومی، استعماری صورتِ حال کو بیان کرتا ہے، اور اس کے متوازی، مقابل، یا اس کے پہلو میں آرٹ کی قدیمی روح کو تناؤ کی حالت میں پیش نہیں کرتا تو ممکن ہے، وہ قومی شاعر بن جائے، مگر حقیقی شاعر بننے سے رہ جائے۔ اب راشد کی اس نظم کا وہ حصہ دیکھیے، جس کے حوالے سے یہ گفتگو کی گئی ہے۔

پریشان و غمگین وتنہا
کہ ہم ایشیائی
جو صدیوں سے خوابِ تمکیں کے رسیا
یہ کہتے رہے ہیں:
ہمارا لہو زخمِ افرنگ کی مومیائی

ہمارے ہی دم سے جلالِ شہی، فرّہ ءِ کبریائی
پریشان و غمگین وتنہا
کہ ہم تا کجے اپنے اوہامِ کہنہ کے دلبند بن کر
یونہی عافیت کی پُراسرار لذت کے آغوش سے
زہرِ تقدیر پیتے رہیں گے
ابھی اور کتنے سال دریوزہ گر بن کے جیتے رہیں گے؟

اگر ان مصرعوں کے آہنگ کو خارج کر دیں تو یہ خاصے غیر شاعرانہ مصرعے ہیں۔ راشد کے یہاں فارسی ترکیبیں چوں کہ قدرے نامانوس زبان کا تاثر پیدا کرتی ہیں، جو شعری زبان کی بنیادی صفت ہے، اور قاری راشد کی سادہ بیانیہ سطروں کو بھی شاعرانہ سمجھنے لگتا ہے، لیکن یہ ایک التباس ہے، جو راشد کی شاعری کے مسلسل مطالعے سے جلد ہی دور ہو جاتا ہے۔ یہ مصرعے بھی سادہ بیانیہ ہیں؛ یہ بتاتے ہیں کہ ایشیائی اس وہم سے کب نکلیں گے کہ فرنگ کا جلالِ شاہی ان کے دم سے ہے؛ فرنگ نے ان کے ذہنی وجسمانی وسائل سے کبریائی حاصل کی ہے، اور اس وہم کے اسیر ہو کر کب تک فرنگ کی دریوزہ گری کرتے رہیں گے؟ نوآبادیاتی اور سماجی مطالعات میں ہمیں اس طرح کی غیر شاعرانہ لائنوں کو برداشت کرنے کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ نوآبادیاتی مطالعات میں غیر شاعرانہ اور کمزور ادب پاروں کا حوالہ، ایک لحاظ سے ضروری بھی ہے، یہ واضح کرنے کے لیے کہ استعماری جبر اس حد تک انسانی رتبے سے گراتا (dehumanize) کرتا ہے کہ آدمی سے اس کے وجود کی لطافت چھن جاتی ہے؛ وہ اردگرد کے اس شر کا ذکر کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے، جنھیں وہ اپنی زندگی سے خارج رکھنا چاہتا ہے، اور ایسا وہ لطیف، خالص حسن پارے تخلیق کرنے کی صلاحیت کو دبانے یا کمزور کرنے کی قیمت پر کرتا ہے۔ اس سے ملتی جلتی حالت کے لیے ایک جرمن اصطلاح 'کچ' (Kitsch) ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ 'کچ' کمتر درجے کی ایسی تصنیف، فلم یا کوئی شے ہے، جس سے لوگ لطف اندوز ہوتے ہیں، جب کہ 'نوآبادیاتی ادب' کے 'کچ' میں طنز اور خود تنقیدی آئرنی ہوتی ہے۔ راشد کے مذکورہ مصرعوں میں بھی خود پر طنز ہے۔ راشد نظم کا خاتمہ تناؤ کے خاتمے پر کرتے ہیں۔

اسی سوچ میں تھا کہ مجھ کو
طلسمِ ازل نے نئی صبح کے نور میں نیم وا
شرم آگیں دریچے سے جھانکا....
مگر اس طرح، ایک چشمک میں جیسے

ہمالہ میں الوند کے سینۂ آہنی سے
محبت کا اک بے کراں سیل بہنے لگا ہو
اور اس سیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں

یعنی طلسم ازل 'ایشیا کے استعماری جبر اور اوہام کہنہ کا شکار ہونے' کے احساس پر غالب آجاتا ہے۔ اگر نظم کے تھیم کو مدنظر رکھیں تو نظم کا یہ انجام بادی النظر میں اسی رومانوی خوش فہمی پر ہوتا ہے، جو اس زمانے میں تمام ترقی پسند شاعروں کے یہاں موجود تھی کہ برصغیر میں سرخ سویرا طلوع ہو کر رہے گا، سرمایہ داریت اور نوآبادیات کا خاتمہ جلد ہو جائے گا، لیکن غور سے اس حصے کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ راشد نے آخری مصرعوں میں طلسم ازل کو محبت کا نام دے کر ہمالہ اور الوند، یعنی ہندوستان اور ایران کی یکجائی سے وابستہ کر دیا ہے؛ دونوں یک جا ہو کر فرنگ کی دریوزہ گری کا طوق گلے سے اتار پھینک سکتے ہیں (اس بات کو ذرا تفصیل سے راشد نے اسی مجموعے کی نظم 'من وسلویٰ' میں پیش کیا ہے)۔ ایک سطح پر شاعر استعماری مسئلے کا سیاسی حل تجویز کرتا ہے، لیکن دوسری سطح پر نظم کا متکلم کہتا ہے کہ آرٹ کے قدیمی طلسم کے پاس اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ قومی و ملی شعور سے ہم آہنگ ہو جائے۔ اس طرح نظم میں اس تناؤ کا خاتمہ ہو جاتا ہے، جس کے ذکر سے نظم شروع ہوئی تھی۔ ہر چند تناؤ کے خاتمے سے نظم میں وہ گہرائی پیدا ہونے سے رہ گئی ہے، جو دو متخالف تصورات کی کشمکش کے مسلسل بڑھنے سے پیدا ہوتی ہے، اور جو انسانی روح کی کش مکش کا استعارہ بنتی ہے....اور جس کی توقع قاری نظم کے ابتدائی حصے کو پڑھنے سے باندھنے لگتا ہے، تاہم راشد کا متکلم جدید شاعری کی اس صفت کو قومی تناظر میں واضح کرنے میں کامیاب ہوتا ہے کہ شاعری کی سطر سطر میں حقیقی انسانی صورتِ حال اسی طرح سمائی ہے، جس طرح ذرے ذرے میں انسانی جوہر کی تابندگی موجود تصور کی جاتی ہے۔

چوں کہ نوآبادیاتی جبر 'حقیقی انسانی صورتِ حال' کو 'سیاسی و معاشی صورتِ حال' تک محدود کر دیتا ہے، اور مقامی باشندوں کو اپنے وجود کے معنی اسی 'محدود، محکوم، اذیت ناک، کٹی پھٹی، محرومیوں سے لبریز صورتِ حال' میں تلاش کرنے پر مجبور کرتا ہے، اس لیے اس کا تجربہ وجود کے زوال کا ہوتا ہے۔ جدید نظم وجود کے اس زوال کے خلاف مزاحمت کرتی ہے۔ مثلاً راشد کی نظم 'من وسلویٰ' میں یہ مصرعے ملتے ہیں:

یہ شہر اپنا وطن نہیں ہے
مگر فرنگی کی رہزنی نے
اسی سے ناچار ہم وابستہ کر دیا ہے
ہم اس کی تہذیب کی بلندی کی چھپکلی بن کے رہ گئے ہیں

خود راشد کے یہاں نئے انسان کا تصور اسی سیاق میں ظاہر ہوتا ہے ان کا نیا انسان اپنی تگ و دو کے لیے اس وسیع دنیا کو منتخب کرتا ہے، جہاں تک انسانی تخیل جا سکتا ہے۔ راشد صاف کہتے ہیں نئے انسان کی تگ و دو کا جہان مدائن، یعنی نوشیرواں کے تخت یا فغفور و کسریٰ کے محل نہیں۔ نوآبادیاتی جبر انسانی تگ و دو کو اپنے ''مدائن و کسریٰ'' کی دنیا تک محدود کرتا ہے۔ اب 'تماشا گہ لالہ زار' کی یہ لائنیں دیکھیے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کابوس ماضی نہیں ہیں
ہمارے نئے خواب ہیں، آدمِ نو کے خواب
جہان تگ و دو کے خواب!
جہان تگ و دو مدائن نہیں
کاخ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہریار
تماشا گہ لالہ زار!

جدید اردو نظم نے آدمِ نو کا خواب، ایشیائی آدم کی تنگنائے وجود کے تناظر میں دیکھا۔ اردو نظم میں وجود کے زوال کے معنی زیادہ تر صنعتی زندگی کی بیگانگی کے سیاق میں متعین کیے گئے ہیں۔ حالاں کہ یہ تاریخی طور پر نوآبادیاتی، توسیع پسندانہ فکر کے زائیدہ ہیں۔ راشد کے بعد کی نسل کے شعرا نے وجود کے زوال کو موضوع بناتے ہوئے، اس کے مذکورہ سیاق کی طرف اشارے کیے ہیں۔ مثلاً زاہد ڈار کی نظم 'زوال کا دن' کا آخری حصہ دیکھیے، جس میں توسیع پسندانہ سرمایہ داریت کے نتیجے میں انسان اور دھرتی دونوں تخلیقی اور طبعی سطحوں پر زوال کی آخری حدوں کو پہنچ جاتے ہیں:

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوائیں
انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی
بوجھل دھات کی آوازوں میں کھو جائے گی
اس دن سورج بجھ جائے گا
جیون کی پگڈنڈی اس دن سو جائے گی

اکیسویں صدی کی اردو نظم اور نئی نوآبادیات

اکیسویں صدی میں نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کو کئی شعرا نے موضوع بنایا ہے۔ ان میں سب سے پہلے جاوید انور (مرحوم) کی کتاب بھیڑیے سوئے نہیں (۲۰۰۹ء) کا ذکر خاص طور پر مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کی 'موضوعی صداقت' فلسفیانہ نوعیت کی نہیں، نہ اس کا تعلق انسان کی فطرت و نفس سے متعلق بنیادی حقائق سے ہے۔ یہ صداقتیں نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کے جبر کو اندر کی گہری سطحوں میں محسوس کرنے، اور شدید ردِ عمل ظاہر کرنے سے عبارت ہیں۔ یہ ردِ عمل کہیں غصے، کہیں حقارت، کہیں خود ترحمی سے عبارت ہے اور کہیں خود تنقیدی، کہیں شدید طنزیہ ہے۔ 'بھیڑیا اس بے لگام ہوس، اندھی، وحشیانہ طاقت کی علامت ہے، جس سے دہشت وابستہ ہے۔ شاید اسی لیے بھیڑیے کو ابتدا ہی سے استعمار کی علامت بنایا گیا ہے۔ مثلاً جوش کی نظم 'ایسٹ انڈیا کے فرزندوں سے خطاب میں' یہ شعر ملتا ہے: 'جس کو سب کہتے ہیں ہٹلر بھیڑیا ہے، بھیڑیا / بھیڑیے کو مار دو گولی پئے امن و بقا'۔ اسی طرح کیفی اعظمی کی نظم 'ابن مریم' میں عام انسانوں کے انبوہ کو بھیڑیں اور مقتدرہ کو بھیڑیا کہا گیا ہے: 'بھیڑیا ان کے ساتھ چلتا ہے'۔ جاوید انور نے اپنی نظموں میں ایک سے زیادہ مرتبہ اس علامت کو برتا ہے۔ کتاب کا نام ہی واضح کرتا ہے کہ جن بھیڑیوں سے 'ہمیں' واسطہ پڑا تھا، وہ اب بھی جاگ رہے ہیں۔ اس استعماریت کا ابھی خاتمہ نہیں ہوا جس سے ہمارا سامنا اٹھارویں صدی میں پہلے پہل ہوا۔ بھیڑیے جاگ رہے ہیں، مگر کابل و بغداد تک 'بھیڑیں' سو رہی ہیں۔

اے خدا
بے حسی کی منجمد جھیلوں کو آتش بار کر
میرے دل سے کابل و بغداد تک
دھند ہے
دھند ہے اور رات ہے
بھیڑیے سوئے نہیں

(دھند میں لپٹی ہوئی دعا)

کابل و بغداد سے واضح اشارہ مسلمان ملکوں کی طرف ہے، جہاں بے حسی و غفلت طاری ہے۔ یہی احساس ان کے یہاں کبھی دعا کا محرک بنتا ہے، اور زیادہ تر غصے، طنز اور خود تنقیدی رویے کی نمود کرتا ہے، جس کا نشانہ بہ یک وقت نیا استعمار کار اور پرانے استعمار زدہ دونوں ہیں۔ چوں کہ بھیڑیے جاگ رہے ہیں، اس لیے ان کا پیٹ ابھی نہیں بھرا، اور ان کی نگاہ مسلسل اپنے شکار پر ہے، لیکن کابل و بغداد تک خاموشی و غفلت ہے۔ نیا

شاعر خود کو پیغمبر نہیں سمجھتا کہ لوگوں کو جگانے کے لیے انھیں تنبیہ کرے، اور ان کے خوفناک انجام کی پیش گوئی کرے۔ وہ بھیڑیے کے ساتھ جاگ رہا ہے۔ بھیڑیے نظمیں نہیں پڑھتے؛ نہ ان حالات کو رونما ہونے دیتے ہیں، جن میں نظمیں پڑھی جائیں، حسن کی ستائش اور وجود کے معنی کی آزادانہ تلاش کی جائے۔ بھیڑیے کی اس صفت کو جاوید انور اور ان کے دوستوں حسین عابد اور مسعود قمر نے اپنی مشترکہ کتاب قہقہہ انسان نے ایجاد کیا میں پیش کیا ہے۔ اس کتاب کی نظم 'کبھی بھیڑیے کو گنگناتے سنا ہے؟' کا پہلا حصہ دیکھیے:

خرگوشوں کی کئی قسمیں ہوتی ہیں
لیکن کبھی بھیڑیے کو
گنگناتے سنا ہے
یہ تو وہ وحشت ہے
جو آرائے بازار جاتے ہوئے
نو نمبر کی ڈبل ڈیکر کی
گڑگڑاہٹ میں بھی
نہیں ہوتی

بھیڑیا مقامی ہے، یا غیر ملکی وہ صرف وحشت انگیز طریقے سے غرا سکتا ہے۔ بر سبیل تذکرہ '[لاہور کے] آرائے بازار جاتی ہوئی ڈبل ڈیکر کی گڑگڑاہٹ' سے جن مقامی بھیڑیوں کی طرف اشارہ ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ چوں کہ بھیڑیے گنگنا نہیں سکتے، نہ گنگنانے کا مفہوم سمجھتے ہیں، اس لیے شاعر کے پاس ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے! ان کی نظم 'بھونک' کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

بھونک اس شہر ستم کی بے وفا گلیوں میں جن کے مدرسوں
میں کھڑکیاں ہیں اور نہ روشندان
مسجدیں شام غریباں، روشنی غار حرا میں قید ہے
بوجہل اور بولہب کی چھاتیوں پر تمغۂ جرأت سجے ہیں
بھونک
اے خارش زدہ حیوان!
بھونک
بھونک ان کے واسطے جو بھونک بھی سکتے نہیں!!

راشد کے زمانے میں یہاں کا انسان استعماری تہذیب کی بلندی کی چھپکلی بنا تھا، اس لیے کہ تب استعماریت صرف خارجی، غیر ملکی تھی، لیکن اکیسویں تک پہنچتے پہنچتے استعماریت داخلی، نفسیاتی اور مقامی بھی ہے، جس نے یہاں کے انسان کو 'خارش زدہ کتا' بنا ڈالا ہے۔ اگرچہ چھپکلی ہو، یا خارش زدہ کتا، دونوں انسان کی منفی کایا کلپ کی علامت ہیں، مگر جس اذیت کا تجربہ خارش زدہ حیوان کرتا ہے، چھپکلی اس کا تصور بھی نہیں کرسکتی۔ یعنی نئی نوآبادیات کے ستم کلاسیکی نوآبادیات کی زیادتیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ اور شدید ہیں۔ خارش زدہ حیوان اذیت کے علاوہ شدید اضطراب سے بھی گزرتا ہے؛ یہی اذیت و اضطراب اسے خاموش نہیں رہنے دیتے۔ جاوید انور نے بھونک کو اظہار کی کمترین سطح کا استعارہ بنایا ہے۔ جاوید انور کو یہ احساس بھی ہے کہ اس کم ترین اظہار کا کوئی اثر نہیں ہونے والا۔

وہ کہتے ہیں، سورج چڑھے کہ ڈوبے، ڈالر غروب نہیں ہوگا
وہ کہتے ہیں
وہ جو خدا ہیں وہ کہتے ہیں، ہم سنتے ہیں

کیا ہو
تم جو سب سارے مل کر بھی تم کیا ہو
(ہم ہیں)
تم سب مل کر بھونکو بھی تو یہاں سنائی نہیں دیتے ہو
اپنے پھیپھڑے زخمی کرتے ہو تم، دہائی نہیں دیتے ہو
تم جو دکھتی آنکھیں لے کر سڑکوں پر نکلے ہو
ہمیں دکھائی نہیں دیتے ہو

جہاں پروردگار نہیں جاتا وہاں ڈالر جاتا ہے
ڈالر جبرئیل ہمارا
ڈالر میکائیل ہمارا
ہم دیتے ہیں رزق انھیں جو ہمیں خدا کہتے ہیں
ورنہ عزرائیل ہمارا

اسرافیل ہمارا

(امریکا میں رات کے آٹھ بجے ہیں)

جاوید انور نے نئی عالمی صورتِ حال کے کرداروں کو راست اسلوب میں بے نقاب بھی کیا ہے۔ اکیسویں صدی کی استعماری پالیسی تیل پر مرکوز ہے۔ وسط ایشیا اور مشرق بعید میں تیل کے وسیع ذخائر نئی جنگوں کا اصل محرک ہیں، جن کی قیادت قصرِ ابیض یعنی وائٹ ہاؤس کے ہاتھ میں ہے۔

خدا جانتا ہے کہ یہ تیل بھی کھیل ہے اور فلسطین بھی اک تماشا ہے
اصلی تماشے کا حصہ جسے دیکھنے والے یاوہ ہیں، جو قصرِ ابیض میں چرنے اڑاتے
ہیں یاوہ ہیں جن کی زبانوں پہ چھالے ہیں ہاتھوں میں رعشہ خدا جانتا ہے

نوآبادیات مقامی باشندوں سے فاصلے کی قائل ہے؛ یہ فاصلہ انتظامی، نسلی، علمی اور ثقافتی بہ یک وقت ہوتا ہے۔ اس کے ردِّ عمل میں مقامی لوگوں کے یہاں اپنے ماضی اور اپنی جڑوں سے ایک ایسی دل چسپی پیدا ہوتی ہے، جس کا تجربہ خود انھیں پہلے نہیں ہوتا۔ اپنی جڑوں سے دل چسپی کے چند در چند اسباب ہیں، مگر دو اسباب بنیادی ہیں: اوّل یہ کہ کوئی واقعہ، مظہر، صورتِ حال، آدمی کو اپنے ہی ملک میں اجنبی ہونے کا احساس شدت سے دلائے (یہ اپنی اصل میں ہمارے بچپن کے تجربے کی تکرار ہے، جس سے ہم اس وقت گزرتے ہیں جب ہم اپنے گھر میں اجنبی لوگوں کو پاتے ہیں تو اپنی ماں سے لپٹ جانا چاہتے ہیں)؛ دوم یہ کہ جب آدمی کو جلاوطنی پر مجبور ہونا پڑے۔ نوآبادیات کے تحت مقامی لوگوں کو ان دونوں تجربوں سے گزرنا پڑتا ہے؛ انھیں اپنے ہی وطن میں اجنبی بن کر جینے پر مجبور ہونا پڑتا ہے، اور اپنی مٹی سے جدا ہونا پڑتا ہے۔ چناں چہ نوآبادیاتی عہد کے ادب میں ماضی کی طرف پلٹنے اور اپنی جڑوں سے جڑنے کا رویہ جنم لیتا ہے۔ یہ رویہ بہ یک وقت نفسیاتی، سماجی، ثقافتی اور جمالیاتی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ ماضی کی طرف پلٹنے سے وہی نفسیاتی تسکین ملتی ہے جو ماں سے بچھڑے بچے کو ماں کی گود میں لوٹنے سے ملتی ہے؛ ماضی آفرینی لوگوں کو سماجی طور پر منظم کرتی ہے؛ اپنی جڑوں کی طرف پلٹنے سے ثقافتی بیگانگیت مٹتی ہے، اور ماضی کی بازیافت سے ادب و آرٹ میں نئی ہیتیں اور نئے موضوعات شامل ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی کے اکثر عظیم فن پارے، جڑوں کی تلاش کے نتیجے میں وجود میں آئے ہیں۔

نوآبادیاتی عہد سے شروع ہونے والی اردو نظم میں ماضی کی طرف پلٹنے کا رویہ ابتدا ہی سے ملتا ہے۔ اس کی اہم ترین ابتدائی مثالیں حالی کی 'مدوجزرِ اسلام' اور 'شکوۂ ہند' ہیں۔ ذرا بعد میں اکبر کے یہاں، پھر

اقبال، میراجی، راشد، مجید امجد اور آزادی کے بعد جیلانی کامران، وزیر آغا، اختر حسین جعفری کے یہاں ماضی کی طرف رجوع ملتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ ماضی کبھی وحدانی (Monolith) نہیں ہوتا۔ اقبال کے لیے ماضی حجاز ہے، تو میراجی کے لیے قدیم ہندوستان، راشد کے لیے عجم اور مجید امجد کے لیے پنجاب اور وادی سندھ۔ جیلانی کامران، راشد کے راستے پر چلتے ہیں، وزیر آغا میراجی کی راہ پر اور اختر حسین جعفری کربلا سے تعلق قائم کرتے ہیں۔ گویا اردو نظم میں تاریخ کا تکثیری تصور ملتا ہے۔

نئی نوآبادیاتی عہد کی نظم میں بھی ماضی کی طرف پلٹنے کا رویہ موجود ہے۔ اگرچہ نئی نوآبادیات میں لوگوں کا تجربہ، کلاسیکی نوآبادیات سے مختلف ہوتا ہے۔ نوآبادیات میں 'حقیقی فاصلے' کی موجودگی کا احساس شدید ہوتا ہے: 'ہندوستانیوں اور کتوں کا داخلہ ممنوع ہے'، اس جیسے جملے نئی نوآبادیات میں نظر نہیں آتے، مگر نئی نوآبادیات میں 'علامتی فاصلے' کی موجودگی کا عام احساس ہوتا ہے۔ تمام مقامی قوانین، پالیسیاں مقامی لوگ نافذ کرتے ہیں، مگر انھیں عالمی ڈونر ایجنسیاں بناتی ہیں۔ کسی بنیادی فیصلے میں عوام کی حقیقی شرکت نہیں ہوتی۔ ترقی، معیشت، تعلیم، صحت سب شعبوں میں عوام کے مفاد کا مصنوعی بیانیہ موجود ہوتا ہے، مگر حقیقی مفاد سرے سے غائب ہوتا ہے۔ یہ عمومی تجربہ ایک بار پھر اسی اجنبیت کا احساس پیدا کرتا ہے، جس سے پہلی نسلیں گزری تھیں۔ لوگ ایک بار پھر ماضی کی طرف پلٹتے ہیں۔ اس سے ایک پیچیدہ صورتِ حال جنم لیتی ہے۔ لوگوں کو اپنی زندگی، موت کی طرح منجمد لگتی ہے، تاریخ، تکرارِ محض محسوس ہوتی ہے۔ ماضی کے کچھ مخصوص تصورات کثرت سے دہرائے جانے لگتے ہیں۔ جدید شعری جمالیات کی نظر میں تکرار، انسانی تخیل پر تشدد ہے۔ چناں چہ حجاز، قدیم ہندوستان، عجم، وادی سندھ ابتدا میں اپنے نئے پن کی وجہ سے اچھے لگتے ہیں، لیکن ان کی تکرار ان سے، انھی کا ایک بنیادی وصف چھین لیتی ہے: یعنی تکثیریت۔ یہ مسلسل تکرار سے وحدانی محسوس ہونے لگتے ہیں، اور ان سے پہلے تخیلی اور بعد ازاں حقیقی تشدد کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ حقیقی تشدد اس وقت پیدا ہوتا ہے، جب تاریخ کے چند تصورات، کلیشے بن جاتے ہیں، اور کچھ طبقات انھیں 'عقیدے' کا درجہ دے کر بازار کی چیز بنا ڈالتے ہیں۔ اصغر ندیم سید کی نثری نظم '۱۴ اگست کے مسافر' اسی موضوع کو بیان کرتی ہے۔

مسافر ساٹھ برسوں کے ابھی تک گھر نہیں پہنچے
کہیں پر راستے کی گھاس میں اپنی جڑوں کی کھوج میں
تاریخ کے گھر کا پتہ معلوم کرتے ہیں
مگر تاریخ تو برگد کا ایسا پیڑ ہے
جس کی جڑیں تو سرحدوں کو چیر کے اپنے لیے رستہ بناتی ہیں

کبھی تاریخ کے برگد کے نیچے
صوفیا، سنتوں، ملنگوں اور بھگتوں کا بسیرا تھا
مگر اب تو وہاں بازار ہے، منڈی ہے
ہر اک فلسفے اور فکر کی معجون ملتی ہے
کہیں مذہب کے تاجر ہیں، کہیں خوابوں کے سوداگر
بہت ہی بھیڑ ہے اور شور ہے
تاریخ لے لو، خواب لے لو، خواب کی تعبیر لے لو

مسافر ساٹھ برسوں کے بہت ہی بے خبر ہیں
کون سی تاریخ میں اپنے لیے اک گھر بنانا ہے
مسافر ساٹھ برسوں کے
ابھی تک گھر نہیں پہنچے

یہ نظم ۲۰۰۷ء میں لکھی گئی تھی، مگر آج بھی تازہ لگتی ہے۔ اڑسٹھ برسوں کے مسافر تا حال 'گھر بدر' ہیں۔ انھیں اپنی شناخت کے بحران کا سامنا نہیں ہے، بلکہ چند کلیشے زدہ، منجمد شناختوں کے خود پر مسلط کیے جانے کے عذاب کا سامنا ہے۔ اس کے علاوہ یہ نظم اصل سے بے دخلی و معزولی (Displacement) کو بھی موضوع بناتی ہے، جس کا تجربہ بیشتر ایشیائی و افریقی ملکوں کے لوگوں نے 'آزادی' حاصل کرنے کے بعد کیا۔ اصل سے دوری و معزولی کا تجربہ صرف اپنی آبائی زمینوں سے بے دخل ہونے کے نتیجے میں نہیں ہوتا، بلکہ یہ نفسیاتی، جذباتی، دانش ورانہ اور ثقافتی سطحوں پر بھی ہوتا ہے۔ آخر الذکر بے دخلی کا استعارہ 'مسلسل، بے سمت سفر' سے بہتر نہیں ہو سکتا کہ 'مسافر ساٹھ برسوں کے / ابھی تک گھر نہیں پہنچے...کہیں بھی نہیں پہنچے'۔

بے دخلی و معزولی کا یہ مضمون رنگ بدل بدل کر اردو نظم اور فکشن دونوں میں ظاہر ہوتا چلا آیا ہے۔ قبل نوآبادیاتی عہد میں ہندوستانی آدمی جس تہذیبی تجربے سے گزرا تھا؛ جس وسیع المشربی کے تحت زندگی بسر کرنے کا اسے موقع نصیب ہوا تھا؛ گروہی اختلافات کے ہوتے ہوئے، پرامن مگر تخلیقی زندگی جینے کا جو قرینہ اس نے وضع کیا تھا، اس سب سے اس نے بے دخل و معزول ہونے کا تجربہ نوآبادیاتی عہد میں کیا۔ عہد وسطیٰ کا یہ تہذیبی تجربہ، ایک یاد کی صورت اکیسویں صدی کے شاعر کے تخیل میں، گم شدگی کے ایک گہرے ملال کی

صورت ظاہر ہوا ہے، اور روایت کی بازیافت کی سعی کی گئی ہے (اس پر مزید بحث آگے آرہی ہے)۔ مبین مرزا کے حال ہی میں سامنے آنے والے شعری مجموعے تابانی میں شامل نظم 'الثازینہ' اسی مضمون کی ہے۔ زینہ بلندی کی طرف لے جانے کا استعارہ ہے، اور الثازینہ پستی کی طرف لڑھکنے کا استعارہ بنا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

یوں دھند لکے نہ تھے
ایسی مدقوق اور اس قدر مضمحل
ہم نے دیکھی نہ پہلے کبھی روشنی
اور مشکل نہ تھی اس قدر زندگی
مختلف رنگ تھے
مختلف دائرے
صوفیہ تھے یہاں اور یہیں تھے رشی
جن کے منڈل الگ اور الگ زاویے
اس طرف گیان تھا، اس طرف آگہی
پھر نجانے اچانک یہاں کس طرح
وقت نے جست لی
اور پھر بند ہونے لگے راستے
زندگی جو کبھی شارع عام تھی
اس پہ باڑھیں اٹھیں
آگہی جو خداوند عالم کا انعام تھی
صرف وحشت ہوئی
روشنی نذر دہشت ہوئی
راستے بٹ گئے
خوف سے، موت سے اٹ گئے

گیان اور آگہی ایک دوسرے کے متوازی موجود تھیں تو زندگی شارع عام کی طرح تھی، لیکن پھر آگہی صرف وحشت اور نذر دہشت ہوئی۔ کیسے؟ شاعر کا اشارہ وقت کی جست کی طرف ہے۔ مبین مرزا نے بہ ظاہر ذمہ داری وقت پر ڈالی ہے، یعنی کسی طبقے یا ادارے یا سماجی قوت کو ذمہ دار نہیں ٹھہرایا، لیکن ہم جانتے ہیں

کہ جسے وقت کی جست کہا جاتا ہے، وہ تاریخ کی جست ہے، اور تاریخ کی کوئی جست انسانی ارادوں سے خالی نہیں ہوتی۔ پھر وحشت اور دہشت ان تاریخی قوتوں کی طرف اشارہ کرتے محسوس ہوتے ہیں، جنھوں نے یہاں کے باسیوں سے، اپنے عقائد کے اختلاف سمیت جینے کا حق چھینا۔ علاوہ ازیں نظم میں خوف اور موت کا ذکر ہے اور یہ دونوں نوآبادیاتی تجربے کے اہم عناصر ہیں۔

نوآبادیاتی ملکوں کے بعض لوگوں کو جبراً بے دخل ہونا پڑا، جیسے افریقی لوگوں کو یورپی آبادکاروں نے جبراً بے دخل کیا، مگر برصغیر کے باشندوں نے اپنی مرضی سے ہجرت کی۔ 'اصل سے دوری و معزولی' کے یہ دونوں تجربات مختلف ہیں، تاہم دونوں میں اپنی جڑوں سے گہری وابستگی، اور انھیں نئے سرے سے دریافت کرنے کا موضوع مشترک ہے۔ برصغیر میں ہجرت کے تناظر میں سید کاشف رضا نے اپنی نثری نظم 'مجھے ایک کشتی بنانے کی اجازت دو' لکھی ہے۔ یعنی ہجرت کو اختیاری عمل قرار دیا ہے۔ نظم کا متکلم ''ان'' سے درخواست کرتا ہے کہ ''اگر تم میری دھرتی کو/ اپنے گھوڑوں کی چراگاہ/ اپنے کتوں کی شکارگاہ بنانا چاہتے ہو/ تو مجھے بھی ایک کشتی بنانے کی اجازت دو'، تاکہ وہ اس میں اپنے کنبے کے ساتھ ہجرت کرسکے اور اپنے ساتھ اپنی گلیاں، شہر اور ان لوگوں کو لے جاسکے جو ''ان'' سے اجازت لیے بغیر دنیا میں آگئے، اور انھیں بغیر اطلاع دیے مرگئے.

مجھے نکال کرلے جانے دو
ٹوٹے ہوئے چولھے
بکھری ہوئی تختیاں
بچے جن کی
قمیصوں میں بٹن نہیں ہوتے
مجھے نکال کر لے جانے دو
میری ماں کی قبر
جسے میں تمھارے گھوڑوں
تمھارے کتوں کے لیے نہیں چھوڑ سکتا!

نظم کا متکلم (جو شاعر نہیں، شاعر کی تخلیق ہے) مجہول لہجے میں ''ان'' سے کلام کرتا ہے؛ ان سے التجا کرتا ہے کہ اسے کشتی بنانے کی اجازت دیں۔ لہجے کی یہ مجہولیت قاری کو کھلتی ہے، لیکن ذرا غور کرنے سے اس طریق کار کی معنویت واضح ہوجاتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ردّ نوآبادیاتی ادب میں حاشیہ، استعماری مرکز

کو توڑنے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔اس نظم کا مجہول لہجہ بھی، مخاطِب کی ساری وحشیانہ فعالیت کو بالآخر مجہول بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔متکلم، مخاطِب سے معاہدہ کرتا ہے کہ اگر وہ اس کی دھرتی کو چراگاہ اور شکار گاہ بنانا چاہتے ہیں تو اسے ایک کشتی میں وہ سب لے جانے دیں، جو متکلم کو عزیز ہیں۔متکلم جن چیزوں کو اپنے ساتھ لے جانا چاہتا ہے، ان کے بعد دھرتی خالی ہو جاتی ہے۔گھوڑوں اور کتوں والے یعنی نئے استعمار کار خالی دھرتی پر کس کو شکار بنائیں گے؟ متکلم ایک نیا نوح، نیا آدم بن کر ایک نئی جگہ ہجرت کر کے، اپنی پرانی مگر حقیقی دنیا کو نئے سرے سے بسانا چاہتا ہے۔نیز ''اسے'' باور کراتا ہے کہ ایک عام انسان کی روزمرہ کی عام اشیا سے عبارت زندگی ہی 'اصل' زندگی ہے، اور اس زندگی پر عام آدمی کو اختیار حاصل ہے۔

روایت کی بازیافت، رڈ نوآبادیاتی ادب کا اہم حربہ رہا ہے۔جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، جدید اردو نظم نے روایت کا تکثیری تصور پیش نظر رکھا ہے۔یعنی حجازی، سامی، عجمی، ہندوستانی آریائی اساطیری، مذہبی علامتوں کی بازیافت کی گئی ہے۔بازیافت کا یہ سلسلہ نوآبادیاتی تناظر ہی میں معاصر پاکستانی اردو نظم میں بھی ملتا ہے۔البتہ اب حجازی اور عجمی تاریخی، مذہبی علامتیں زیادہ استعمال ہونے لگی ہیں، جس کا محرک اپنی مذہبی شناخت پر اصرار محسوس ہوتا ہے۔(۱۹۷۰ء کے اواخر سے بعض سیاسی وجوہ سے، حجازی علامتوں کا استعمال اردو نظم اور غزل میں بڑھا)۔واضح رہے کہ مذہبی شناخت پر اصرار ایک سیاسی عمل ہوتا ہے، جس کا مذہبی تجربے سے کوئی تعلق نہیں؛ مذہبی تجربہ سماجی لغت میں اپنے اظہار اور سماجی سطح پر اپنی قبولیت سے یکسر بے نیاز ہوتا ہے۔اس سیاق میں ستیہ پال آنند کی نئی نظمیں اہم محسوس ہوتی ہیں، جن میں بدھ فلسفے اور مذہب سے وابستہ علامتوں کو کثرت سے برتا گیا ہے، مگر ان کا پس منظر 'نفسیاتی، ثقافتی' ہے، 'اجتماعی، سیاسی' نہیں۔

معاصر اردو نظم میں سلیماں، موسیٰ، عیسیٰ، یوسف، زلیخا، ابرہہ اور ہاتھی، ہابیل، قابیل، آدم وحوا کثرت سے استعمال ہونے والی علامتیں ہیں۔یہ علامتیں نئی نہیں ہیں۔حتیٰ کہ علامت کے اصطلاحی مفہوم میں علامت کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہیں؛ کلاسیکی شاعری میں یہ تلمیحات تھیں، اور جدید نظم میں اگر اپنے تاریخی پس منظر کے وحدانی مفہوم کے ساتھ ظاہر ہوں تو کلیشے کہلاتی ہیں۔ایک دل چسپ حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل ہی سے یہ جدید اردو نظم میں دہرائی جا رہی ہیں۔کہیں ان کا تاریخی مفہوم برقرار رکھا گیا ہے، اور کہیں تاریخی مفہوم کے چند قابلِ شناخت نشانات (Traces) کو قائم رکھتے ہوئے، ان پر نئے معانی کا پیوند لگایا گیا ہے۔چند مثالیں دیکھیے:

سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں!

(ن۔م۔راشد، 'سبا ویراں')

حد سے گزر نہ جائیں کہیں کمترین لوگ
موسیٰ کے انتظار میں ہیں بے زمین لوگ

(حمایت علی شاعر، 'ہارون کی آواز')

کون سایوں کو تلاشے یہاں قندیل لیے
ابرہہ کعبہ کی دیوار کے سائے میں جلے

(عادل منصوری، 'وقت کی ریت پہ')

نارِ نمرود بھی وہ نخوتِ فرعون بھی وہ
جامِ زہراب بھی وہ تیشہ بھی وہ دار بھی وہ
خنجرِ شمر بھی وہ ترکشِ چنگیز بھی وہ
ایشیا میں کبھی افریقہ میں خوں ریز بھی وہ

اور قابیل سے ارشاد کیا تھا تو نے
خونِ ہابیل کی ان ذروں سے بو آتی ہے
پھیل کر اب وہی بو سارے جہاں پر ہے محیط
کیا یہ بو تا بہ ابد میرا مقدر ہو گی
کیا ترے اذن سے قابیل کی خو قائم ہے
کیا یہ خو تا بہ ابد میرا مقدر ہو گی

(ضیا جالندھری، 'ہابیل')

آپ نے غور کیا، ان میں راشد ہی وہ شاعر ہیں جو سبا کے تاریخی مفہوم کو پلٹا دیتے ہیں، ایک ایسے انداز میں کہ سبا کا تاریخی مفہوم، نئے معنی سے مسلسل پسپا ہوتا جاتا ہے۔حضرت سلیمانؑ اور ملک سبا کا قصہ قرآن مجید میں بیان ہوا ہے۔اس قصے میں سبا کی ملکہ کے تخت کو شام میں حضرت سلیمانؑ کے پاس لانے کا

واقعہ بیان ہوا ہے۔ قرآن مجید ہی میں ملکِ سبا کے باغات اور ان کی سیلاب کے ہاتھوں تباہی کا بھی ذکر ہوا ہے۔ یہ سب پس منظر میں مدھم نشانات کی صورت رہتا ہے، اور راشد دونوں کو ایک نیا مفہوم دیتے ہیں؛ سلیماں کو پریشاں حال اور سبا کو ویران بناتے ہیں؛ دونوں 'نئے' ہیں، جن کی پرانے سے نسبت صرف اتنی رہ گئی ہے کہ اسے متقابل رکھ کر ایک نئی تاریخی اسطورہ وضع کی جا سکے؛ ایک ایسی اسطورہ جو نئی نو آبادیاتی صورتِ حال کی کئی پرتوں کو منکشف کرتی ہے۔ راشد کے مقابلے میں دیگر شعرا ابرہہ، کعبہ، قابیل، ہابیل، نمرود، فرعون، موسیٰ، ہارون کو ان کے تاریخی مفہوم ہی میں استعمال کرتے ہیں، صرف یہ باور کراتے ہیں کہ یہ سب کردار اپنی تاریخی خصوصیات کے ساتھ آج بھی موجود ہیں۔ یہی صورت معاصر نظم میں ظاہر ہونے والی ان کرداروں اور علامتوں کی ہے۔ معاصر نظم سے چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے۔

سلیماں!
کھو گیا تابوت اقدس، آرک آف دی کووننٹ
اس میں موسیٰ کا عصا، ہارون کا جبہ تھا.....دس احکام تھے
سب کھو گئے
ہم کو تو اپنا ہی عصا دے دے
ہم اس پر اپنا سر رکھ کر گزر جائیں تو اچھا ہے
کہ اب دنیا میں رسوائی کے معبد بن رہے ہیں
اور دیمک استخواں میں رینگتی ہے

(وحید احمد، 'جگ آشوب')

اس قدر بھیڑیے خاک پر الحذر!
شہر کے جتنے نکڑ ہیں
ناکے کی زد میں، دھماکے کی زد میں
بچاؤ انھیں
چہرہ آدم کا، حوا کا، یوسف کا، زلیخا کا
عیسیٰؑ کا موسیٰؑ کا
آل ابراہیم و آل محمد کا
خوں سے جھلستا دکھاؤ انھیں

خوان لذت سے
دیوان عشرت سے پل بھر اٹھاؤ انھیں!

(عامر سہیل، 'چونکھی چھڑ گئی')

دل کے غرفوں میں سوئی صداؤ!
اٹھو صور آدم اٹھاؤ
سرافیل سویا پڑا ہے
تمھی کوئی شورِ قیامت جگاؤ
اٹھو بے نواؤ
تمھی اپنی مٹی کی دھڑکن میں دھڑکن ملاؤ

(شہزاد نیر، 'بلندی کی پیمائش')

ان تینوں اقتباسات میں، سلیمانؑ، ہارونؑ، موسیٰؑ، عیسیٰؑ، آدم، حوا، اسرافیل سامی اور اسلامی تاریخ کے کرداروں کو اسی مفہوم میں پیش کیا گیا ہے، جس مفہوم میں یہ عام، روزمرہ شعور کا حصہ بنے ہوئے ہیں؛ ان کے تاریخی بیانیوں کو بھی زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ وحید احمد کی نظم میں دو مختلف تاریخی قصوں کی مدد سے نئی بات کہنے کی کوشش ضرور کی گئی ہے؛ نظم کا متکلم سلیماں سے مخاطب ہو کر ان سے عصا طلب کرتا ہے، کیوں کہ تابوتِ اقدس یعنی آرک آف دی کووننٹ کھو گیا ہے، جس میں ہارونؑ کے جبے اور موسیٰؑ کے عصا کے علاوہ دس احکامات تھے۔ لیکن افسوس کہ یہ نئی بات مضحکہ خیز ہو گئی ہے۔ متکلم سلیماں سے اس لیے مخاطب ہے کہ ان کے پاس وہ عصا ہے، جس نے ان کی موت کا راز فاش نہیں ہونے دیا، تا آں کہ اسے دیمک نہیں لگ گئی۔ یوں سلیماں کا عصا ایک کمزور سہارے کی علامت ہے۔ وحید کی نظم کے اس مصرعے: 'ہم اس پر اپنا سر رکھ کر گزر جائیں تو اچھا ہے' میں حضرت سلیمانؑ کے عصا پر سر رکھنے کی طرف اشارہ ہے، لیکن عصا پر سر رکھ کر کیسے کسی مشکل راستے یا منزل سے گزرا جا سکتا ہے؟ اسی طرح دیمک کا ذکر کر کے بھی شاعر نے حضرت سلیمانؑ کے واقعے کی طرف اشارہ ضرور کیا ہے، مگر وہ کوئی قابلِ ذکر نکتہ، یا خیال پیش نہیں کر سکے۔ شاعر سلیماں کے عصا جیسے کمزور سہارے کی طلب کیوں کر رہا ہے، اس کا جواز بھی متن میں موجود نہیں۔ نیز سلیمانؑ اور موسیٰؑ دونوں سامی مذہبی روایت سے متعلق ہیں۔ اسی روایت کا ایک حصہ اگر کھو گیا ہے، حافظے سے محو ہو گیا ہے یا کر دیا گیا ہے، یا اس کے معنی باقی نہیں رہے، اسے مسخ کر دیا گیا ہے تو سوال یہ ہے کہ اسی روایت کا دوسرا حصہ کیسے اس ساری صورتِ حال سے محفوظ رہا؟ اگر شاعر کسی دوسری روایت سے رجوع کرتا تو اس کے کوئی معنی ہوتے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ

شاعر کو روایت اور تاریخ کے معانی میں تصرف کا حق نہیں، الٹا ہم تو یہ سمجھتے ہیں کہ جدید شاعر کا یہ صرف استحقاق ہی نہیں، اس پر لازم بھی ہے کہ وہ تاریخ و روایت سے لے کر روزمرہ دنیا کے حقائق کی نئی تشکیل کرے، تا کہ وہ ہمارے شعور کی توسیع کر سکے، تا کہ یہ ثابت کر سکے کہ ایک بہتر اور نئی دنیا کی تخلیق، آرٹ ہی سے ممکن ہے؛ نئی اور بہتر دنیا ممکن نہ ہو تو کم از کم مختلف دنیا ہی پیدا کرے۔ لیکن آرٹ کی نئی تشکیل اور سرسری انداز میں چیزوں کو الٹ پلٹ کر بیان کرنے میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

شعری تخیل ماضی کی طرف بار بار پلٹتا ہے۔ ہر بار اس کے محرکات مختلف ہوتے ہیں۔ کبھی یہ محرک ناسٹلجیا ہوتا ہے، کبھی احیا کی آرزو، کبھی کھوئے ہوؤں کی جستجو اور کبھی روایت کی بازیافت۔ ان کے علاوہ ماضی کی طرف پلٹنے کا ایک عمومی محرک بھی ہے، اور اسے نو آبادیاتی مطالعات میں نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم اپنے عام رسمی اور تخلیقی اظہار میں ماضی کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہیں۔ ہر لفظ کا معنی، ماضی میں جڑیں رکھتا ہے، اور ہم اس ماضی کی طرف پلٹے بغیر کسی لفظ کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں بنا سکتے۔ یوں خود زبان ہمیں مسلسل پیچھے کی طرف پلٹنے پر مجبور کرتی ہے؛ ہم کسی نئے واقعے، نئے تجربے کو بیان کرنے کے لیے، پیچھے یعنی اس کی اصل کی طرف پلٹنے کا جو رجحان رکھتے ہیں، اس کا ایک سبب خود زبان کا یہ جبر ہے۔ یعنی زبان کا ماضی، نئے واقعے کی اصل، اس کے وقوع پذیر ہونے کے بنیادی سبب، یا منطق کی طرف ہمیں کھینچ لے جاتا ہے۔ زبان کی یہ خصوصیت، نو آبادیاتی تجربے کے بیان میں شدت سے عمل آرا ہوتی ہے۔ یہی کچھ نئے واقعات کے سلسلے میں ہوتا ہے، جنھیں ہم ماضی کی کہانیوں/بیانیوں کے ذریعے سمجھتے ہیں۔

نو آبادیاتی تجربہ، 'غیر' کی مسلسل دخل اندازی کو محسوس کرنے سے عبارت ہے، اجتماعی، سیاسی، معاشی معاملات سے لے کر نجی، نفسیاتی منطقوں تک۔ 'غیر' کی ہمہ گیر دخل اندازی کا یہ تجربہ استعمار زدہ باشندوں کو اندر سمٹنے اور پیچھے ماضی اور سائیکی کی گہرائیوں میں اترنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ 'نیا تجربہ'، زبان پر شدید دباؤ ڈالتا ہے، کہ وہ اپنی استعداد کو ممکنہ حد تک بروے کار لائے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ نو آبادیاتی عہد ہی میں اظہار کے کتنے ہی نئے اسالیب وجود میں آتے ہیں۔ یہ اسالیب، نو آبادیاتی تجربے کی 'اصل' اور بنیادی منطق تک رسائی کی کوششوں کا ساتھ دیتے ہیں۔ چوں کہ 'نو آبادیاتی غیر' مقامی لوگوں کو ثقافتی اور نفسیاتی سطحوں پر بے دخل کرتا ہے، اور یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہتا ہے، جب تک 'نو آبادیاتی غیر' مقامی لوگوں کی یادداشت کا حصہ رہتا ہے، یا نئے نو آبادیاتی پیراہن میں ظاہر ہوتا ہے.... یہ پیرہن غیر ملکی بھی ہو سکتا ہے، اور مقامی بھی... تب تک ثقافتی و نفسیاتی بے دخلی کے بحران سے نمٹنے کی خاطر روایت کا ناسٹلجیائی ذکر ہوتا ہے، یا اس

کی بازیافت کی کوشش کی جاتی ہے، یا تاریخی ثقافتی علامتوں کی مدد سے نئی صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش جاری رہتی ہے۔ معاصر نظم میں بھی اگر عرب و عجم کے ثقافتی ماضی کی طرف، خصوصاً اور ہندوستان کے ثقافتی ماضی کی طرف کہیں کہیں پلٹنے کا رجحان موجود ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے! عرب و عجم کی طرف دیکھنے کا عمل، بڑی حد تک اسی کا تسلسل ہے، جس کا آغاز حالی کی مسدس، شکوہء ہند سے ہوا، جسے شبلی و اقبال نے جاری رکھا، اور جسے راشد، جیلانی کامران اور اختر حسین جعفری نے آگے بڑھایا، اور جسے ایک نئے ولولے کے ساتھ ستر اور اسی کی دہائیوں میں اردو شعرا نے اختیار کیا، اور وہ برنگ دیگر معاصر نظم میں بھی نظر آتا ہے۔

اسی ضمن میں محمد انور خالد کی نظم 'ابن زیاد کا فرمان' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ معاصر نظم نگاروں میں جن دو تین شعرا کی آواز اکیسویں صدی میں گونج پیدا کرتی رہے گی، ان میں محمد انور خالد بھی شامل ہیں۔ ان کا کلیات نظم حال ہی میں ریت آئنہ ہے کے عنوان سے شایع ہوا ہے۔ 'ابن زیاد کا فرمان' بڑی حد تک اسی انداز میں لکھی گئی ہے، جسے راشد نے خاص طور پر اختیار کیا، یعنی عربی و عجمی تاریخی/اساطیری واقعات و شخصیات کو نئی صورتِ حال کی تفہیم میں بروے کار لانا، مگر ان کے رائج تصورات کو پلٹا دینا، اور ان کی معنی خیزی کے امکانات سامنے لانا۔ محمد انور خالد بھی مذکورہ نظم میں ابن زیاد، ابو سفیان، ان کی جنگوں، خیموں، گھوڑوں، اونٹوں کا ذکر اس انداز (جو بڑی حد تک طنزیہ ہے) میں کرتے ہیں کہ ایک نئی فضا قائم ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ نظم میں پہلی قابل توجہ بات، ابن زیاد کا فرمان ہے، اس سفاک ابن زیاد کا، تاریخ میں جس کے حکم سے شہدائے کربلا کے سر کاٹ کر اسے پیش کیے گئے تھے۔ اس کا نیا فرمان یہ ہے:

تمھاری ہڈیاں مڑتی نہیں ہیں
رحم مادر سے نکلنے کے لیے بے تاب ہو
سوتے رہو، یہ گھر گرہستی کا زمانہ ہے

نظم میں مرکزی علامت 'گھر گرہستی' کی ہے، جسے نئے زمانے کی خصوصیت کہا گیا ہے۔ گویا نیا زمانہ کوفہ ہے، اور اس پر نئے ابن زیادہ کے فرمان کی حکم رانی ہے! اس کے فرمان کی حکم رانی ہی نئی زندگی کے آغاز میں مزاحم ہے۔ وہی فیصلہ کرتا ہے کہ کوئی ذی روح جنم لے گا یا نہیں۔ وہی یہ بتاتا ہے، یا اس بات کو ممکن بناتا ہے کہ زندگی کی ہڈیوں میں وہ نرمی، لچک اور حرکت موجود نہیں جو پیدائش و تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ یوں 'گھر گرہستی' انجماد و موت کا مفہوم رکھتی ہے۔ ہر شے کا مفہوم و مقام بدل گیا ہے؛ ہر شے اپنے مقام سے ہٹ گئی ہے، حرکت و سرگرمی رک گئی ہے، سفر ختم ہو گیا ہے۔ ہر شے، یعنی مویشی، اونٹ، خرگوش، ناریل 'گھر گرہستی' میں قید ہو گئے ہیں؛ پوری زندگی آنگن اور کوکھ میں سمٹ کر رہ گئی ہے، نئے فرمان کے تحت۔ یہ استعماریت کی

ایک نئی صورت ہے، جس نے تاریخ، تخلیق، زندگی کو منجمد، محدود، مقید کر دیا ہے!

مویشی اصطبل میں جائیں گے اور اونٹ خیمے میں
فرسِ ابن زیاد کے لیے عضو زائد ہے
سواری واسطے مشکی ہرن زنجیر کرتے ہیں

ابوسفیان سے میں نے سنا ہے
آنکھوں کی خیر لکھی ہے زیاد ابن زیاد نے
نئی بیلیں چڑھائی ہیں پرانی کرسیوں پر
میز پر خرگوش پالا ہے
گھڑوں میں ناریل کی کاشت کی ہے
پیچ انگنائی میں لکھا ہے
تمھاری ہڈیاں مڑتی نہیں ہیں

نظم میں دوسرا کردار ابوسفیان کا ہے۔ تاریخ اسلام میں ابوسفیان کا کردار دہری نوعیت کا ہے۔ انھوں نے پہلے غزوہ بدر اور احد میں نبی پاک ﷺ کے خلاف جنگ کی، اور مدینے پر چڑھائی کی، اور جن کی بیوی ہندہ نے حضرت حمزہؓ کا کلیجہ چبایا تھا۔ بعد میں اسی ابوسفیان کے لیے نبی پاک ﷺ نے فرمایا کہ جو شخص مکے میں ان کے گھر میں پناہ لے گا، اس سے تعرض نہیں کیا جائے گا۔ حضرت ابوسفیانؓ نہ صرف بعد میں اسلام کی خاطر لڑی گئی جنگوں میں شریک ہوئے، بلکہ اپنی دونوں آنکھیں بھی گنوا بیٹھے۔ حضرت امیر معاویہ کے والد تھے، اور یزید کے دادا، جس کی وجہ سے سانحہ کربلا ہوا، اور جس نے ابن زیاد کو کوفے کا گورنر مقرر کیا، اور سانحہ کربلا کا مرکزی مردود کردار بنا۔ پوری نظم طنزیہ ہے۔ نظم میں ابوسفیان، زیاد ابن زیاد کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ آنکھوں سے محروم ہو گئے تھے، اور اطلاع دے رہے ہیں کہ ابن زیاد نے آنکھوں کی خیر (اپنے فرمان میں) لکھی ہے۔ اس میں دہرا طنز ہے۔ ایک نابینا کا آنکھوں کی خیر کی اطلاع دینا، اور ابن زیادہ نے شہدائے کربلا کے سر قلم کروائے تھے، آنکھوں کو 'سلامت' رہنے دیا تھا۔

علی اکبر ناطق کی 'سفیر لیلیٰ' میں ماضی کا ناستلجیائی نوحہ ہے۔ ناطق کی اس نظم میں بنیادی تیکنیک وہی استعمال کی گئی ہے، جسے سبع معلقات میں شامل امراؤلقیس کے معلقے میں برتا گیا تھا۔ قبل از اسلام کے عہد کے

اس بڑے شاعر نے ایک نئی تیکنیک متعارف کروائی تھی: محبوبہ کی کھنڈر حویلی میں کھڑے ہو کر اسے یاد کرنا۔ ہجر کے ہاتھوں عاشق کی ویرانی اور وقت کے ہاتھوں محبوبہ کی اجڑی حویلی میں استعاراتی تعلق کی دریافت، خود عربی شاعری میں یہ بالکل ایک نئی چیز تھی۔ ناطق نے کھنڈرات میں خود کو متصور کرتے ہوئے، سفیر لیلیٰ کو مخاطب کیا ہے۔ قیس عامری کے بارے میں بھی مشہور ہے کہ اس نے امراؤلقیس کی طرح اپنی شاعری میں اپنی محبوبہ کا اصلی نام لیا۔

ناطق کی یہ نظم پڑھتے ہوئے، امراؤلقیس کے علاوہ، راشد کی نظم 'حسن کوزہ گر' کا خیال بھی آتا ہے۔ 'حسن کوزہ گر کی مانند، 'سفیرِ لیلیٰ' بھی چار حصوں پر مشتمل ہے۔ دونوں نظمیں ایک کردار کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہیں۔ راشد کے یہاں جہاں زاد کردار ہے، اور ناطق کے یہاں سفیر لیلیٰ ہے۔ دونوں میں مخاطب فنکار ہے، البتہ مخاطِب ایک جگہ محبوبہ ہے، مگر دوسری جگہ محبوبہ کا سفیر ہے۔ ایک اور فرق یہ ہے کہ راشد کی نظم کا متکلم کوزہ گر ہے، جب کہ ناطق کی نظم کا متکلم داستان گو ہے۔ تاہم دونوں فنکار ہیں۔ دونوں نظموں میں آہنگ کی روانی بھی ایک حد تک مشترک ہے۔ راشد کے یہاں عجمی ثقافت کی علامتیں زیادہ ہیں، جب کہ ناطق کے یہاں عرب کلچر غالب ہے۔ ایک اور فرق بھی ہے۔ راشد جہاں زاد کو تخلیق کی دیوی کا مرتبہ دیتے محسوس ہوتے ہیں، جب کہ ناطق، سفیر لیلیٰ کو اس اجڑے دیار کا گواہ بناتے ہیں، جس کی داستان، اس نظم کا متکلم لکھ رہا ہے۔ مشرقِ وسطیٰ میں جس طرح نئی نوآبادیاتی طاقتیں غارت گری کر رہی ہیں، اس تناظر میں ناطق کی یہ نظم خاص اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔

ناطق نے جدت یہ ضرور کی ہے کہ لیلیٰ کے بجائے، سفیرِ لیلیٰ کا کردار منتخب کیا ہے۔ سفیر لیلیٰ سے دھیان کلاسیکی شاعری کے مشہور کردار قاصد کی طرف منتقل ہوتا ہے، تاہم سفیر کا مرتبہ قاصد سے بلند ہے۔ قاصد محض پیامبر ہے، جب کہ سفیر مملکت کا ترجمان ہے۔ یوں نظم لیلیٰ کو محض ایک محبوبہ نہیں رہنے دیتی، بلکہ ایک مملکت کی سربراہ ہونے کا تاثر بھی دیتی ہے۔ نظم میں جن کھنڈرات کا تفصیلی بیان ہے، وہ بھی ایک سلطنت کی عظمت کی گواہی دیتے ہیں۔ یہ نظم کھنڈرات سے ماضی کی تعمیر کرتی ہے۔ نظم میں ماضی کا ایک رومانوی، پرشکوہ تصور بار بار ابھرتا ہے۔ نظم کا متکلم اور سفیرِ لیلیٰ کا مخاطَب، اس سوال سے دوچار ہے کہ اس کے قریہ کی عظمتیں کیوں کر خاک ہو گئیں، کیوں کر قریۂ عظمت، وحشت سرا میں بدل گیا۔

سفیر لیلیٰ یہ کیا ہوا ہے
شبوں کے چہرے بگڑ گئے ہیں
دلوں کے دھاگے اکھڑ گئے ہیں

شفق آنسو نہیں بچے ہیں، غموں کے لہجے بدل گئے ہیں
تمھی بتاؤ کہ اس کھنڈر میں، جہاں پہ مکڑی کی صنعتیں ہوں
جہاں سمندر ہوں تیرگی کے
سیاہ جالوں کے بادباں ہوں
جہاں پیمبر خموش لیٹے ہوں، باتیں کرتی ہوں مردہ روحیں
سفیرِ لیلیٰ تمھی بتاؤ، جہاں اکیلا ہو داستاں گو
وہ داستاں گو جسے کہانی کے سب زمانوں پہ دسترس ہو
شبِ رفاقت میں طول قصہ چراغ جلنے تلک سنائے

جسے زبانَ ہنر کا سودا ہو، زندگی کو سوال سمجھے

وہی اکیلا ہو اور خموشی ہزار صدیوں کی سانس روکے
وہ چپ لگی ہو کہ موت بامِ فلک پہ بیٹھی زمیں کے سائے سے کانپتی ہو
سفیرِ لیلیٰ تمھی بتاؤ وہ ایسے دوزخ سے کیسے نپٹے
دیارِ لیلیٰ سے آئے نامے کی نوعبارت کو کیسے پڑھ لے
پرانے لفظوں کے استعاروں میں گم محبت کو کیوں کہ سمجھے

یہ نظم اپنے آہنگ کی روانی، ایک مسلسل حزنیہ لے، مصرعوں کی ہنرمندانہ ترتیب، اور ایسی عمدہ تمثالوں کہ پڑھنے والے کو لگے جیسے دل چسپ تصویروں کے اوراق الٹے جا رہے ہوں، قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ شاعر نے ایک عظیم تہذیب کا نوحہ، ناسٹلجیائی اسلوب میں لکھا ہے۔

علی محمد فرشی کی نظم 'ریت' میں روایت کی بازیافت کی گئی ہے۔ نئی نوآبادیاتی صورتِ حال کی سنگینی، اس کے مہلک پن، اور اس کے ممکنہ انجام کا جیسا ذکر اس نظم میں ملتا ہے، ویسا ان کے معاصر شعرا کے یہاں کم ملتا ہے۔ اس نظم میں مغرب اور مشرق دونوں کے ماضی کے بعض اساطیری کرداروں، واقعات کا ذکر ہے، اور ریت کو ایک اساطیری کردار بنایا گیا ہے۔ یہ ان نظموں سے مختلف ہے، جن میں راست انداز میں امریکی و ناٹو افواج کے استعمار پر لکھا گیا ہے۔ شاعر، جدید نظم کی تہذیب سے آگاہ ہے کہ ایک تاریخی، حقیقی صورتِ حال کو عقلی، اخلاقی تناظر میں پیش کرنے کے بجائے، اسے ایک تخیلی، جمالیاتی ہیئت میں سمونا ہے، کچھ اس طور کہ نہ

تو تاریخی حقیقت کی تخفیف ہو، اور نہ شعری تخیل کی خودمختاری پر حرف آئے۔ اس طرح کی نظموں میں ایک تناؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، تاریخ اور تخیل کے درمیان؛ خارجی حقیقت اور حقیقت سازی کا ملکہ رکھنے والی صلاحیت کے درمیان۔ علی محمد فرشی کی اس نظم کا موضوع 'مشرق کے قدرتی وسائل پر مغرب کے قبضے کی سعی' ہے۔ نظم کے موضوع کو متعین کر کے ہم، نظم کی کلیت کو مجروح کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں۔ ایک اچھی نظم کی تو ایک ایک لرزش، ایک ایک تصویر، ایک ایک بیانیہ لہر قابلِ توجہ ہوتی ہے۔ موضوع کو حقیقت میں نظم پر گفتگو کی تمہید بننا چاہیے۔ 'مشرق کے قدرتی وسائل، خصوصاً تیل پر نئی نوآبادیاتی، مغربی طاقتوں کے قابض ہونے کی کوشش' ایک سامنے کی تاریخی حقیقت ہے۔ نظم یہ بتاتی ہے کہ یہ تاریخی یا خارجی حقیقت، جدید شعری تخیل میں کیوں کر ظاہر ہوتی ہے۔ جدید شعری تخیل، حقیقت سازی کا ملکہ رکھتا ہے، لہٰذا وہ اس 'تاریخی حقیقت' کی اگر ترجمانی تک محدود رہتا ہے تو خود اپنے ساتھ بددیانتی کا ارتکاب کرتا ہے۔ چناں چہ تاریخی حقیقت اور شعری تخیل کی حقیقت سازی کی صلاحیت کے درمیان تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہی تناؤ، اس نظم کی جان ہے۔ یہ پوری نظم اس قابل ہے کہ اسے پڑھا جائے۔

تیرے آتش فشانوں سے بہتے ہوئے
سرخ سیلاب کی پیش گوئی
اولمپس کے آتش کدے سے
سنہری حرارت چرا کر

پرومیتھیس کے زمیں پر اترنے سے پہلے
بہت پہلے، تاریخ کے غار میں
ایک سہ چشمے عفریت نے اس کہانی میں کی تھی
جسے پڑھ کے خود اس پہ دیوانگی کا وہ دورہ پڑا
خود کو اندھا کیا
پھر سناتا رہا داستاں اندھی طاقت کی
بربادیوں پر رلاتا رہا
آنکھ سے سات ساگر بہے

ریت لیکن ہمیشہ کی پیاسی
بجھاتی رہی، آنسوؤں سے مرے، پیاس کی آگ کو

تو نہیں جانتا ریت کی پیاس کو
ریت کی بھوک کو
ریت کی بھوک ایسی کہ جس میں سما جائیں
لوہا گلتے پہاڑوں کے سب سلسلے
پیاس ایسی کہ جس میں اتر جائیں
سارے سمندر
ترے آنسوؤں کے

مگر تیرے آنسو ٹپکنے میں کچھ دیر ہے
دیر کتنی لگی
ہاتھیوں کی قطاروں کو زیر زمیں

تیل اور تار بننے کی میعاد سے خوب واقف ہے تو

تو اسی تیل کی بو پہ پاگل ہوا

اور دھمکتا دھڑپتا ہوا
آ گیا ریت کے راج میں
وقت کے آج میں
وقت کا آج تیرا ہے جس میں
ستاروں سے آگے رسائی ہے تیری
مگر ریت تو پر نہیں، طاقت پر نہیں، دیکھتی

پاؤں کو تولتی ہے
کسے سولتی ہے!

نظم میں اوّل تا آخر 'تو' کو مخاطب کیا گیا ہے۔ تُو کو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے؛ وہ مغرب ہے جو تیل کی بو پر پاگل ہو کر مشرق وسطیٰ میں دندنا رہا ہے، جس نے نائن الیون کے بعد دنیا کو جہنم میں بدل دیا ہے۔ لیکن مخاطَب کون ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مخاطب ایک ہمہ بین ناظر ہے؛ مغربی و مشرقی اساطیر اور دونوں خطوں کی تاریخ اس کی نظر میں ہے۔ نظم میں اولمپس، پرومیتھیس، سہ چشمی عفریت اور ہاتھی کے ذریعے مغربی اور مشرقی اساطیر و تاریخی کرداروں اور واقعات کی طرف اشارے کیے ہیں (اگرچہ ابرہہ کے ہاتھیوں کی طرف اشارہ خاصا میکانکی محسوس ہوتا ہے، اور عجیب اتفاق ہے کہ معاصر نظم میں سب سے زیادہ جو علامت دہرائی گئی ہے، وہ یہی ہے۔ یہ ہمارے شاعروں کے تخیل کے افلاس پر روشنی ڈالتی ہے کہ وہ نئی علامتیں تخلیق کرنے کے بجائے، روزمرہ شعور میں شامل ایک تاریخی علامت کی طرف مائل ہوتے ہیں)۔ نظم میں نئی نو آبادیاتی تاریخی صورتِ حال اور اساطیری علامتوں کے درمیان ایک نوع کی کش مکش صاف دیکھی جاسکتی ہے؛ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اساطیری بصیرت، تیل کی بو پر پاگل ہونے والے تُو پر غالب آنے کی سعی میں ہے۔ اساطیری بصیرت سیر بینی ہوتی ہے، یعنی ایک وسیع زمانی و مکانی تناظر کو محیط ہوتی ہے، جب کہ تاریخ ایک خاص زمان و مکان تک محدود ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی نوآبادیاتی طاقتیں محدود نظر کی حامل ہیں، جب کہ اساطیری بصیرتوں کے علم بردار شاعر سیر بینی نظر کے علم بردار ہوتے ہیں۔ شاعر تخلیق کرنے میں، جب کہ طاقت قبضہ اور کرنے میں یقین رکھتی ہے۔ تخلیق کا عمل ہر طرح کی ملکیت سے مسلسل دامن کش ہونے سے عبارت ہے، جب کہ طاقت ملکیت میں مسلسل اضافے میں کوشاں ہوتی ہے۔ دونوں میں تناؤ اس فرق سے بھی پیدا ہوتا ہے۔

شاعری اور اساطیر کی علمیات میں کافی کچھ مشترک ہے۔ شاعر اس اساطیری مواد سے حقیقت خلق کرتا ہے۔ یہ حقیقت دراصل ایک نئے، اور نسبتاً نامکمل اساطیری کردار کی تخلیق پر مشتمل ہے۔ یہ کردار ریت ہے، جس کی خصوصیات وہی ہیں جو بھنبھوڑنے والی ماں (Devouring Mother) کی ہیں۔ ریت کی پیاس نہیں بجھتی، بھنبھوڑنے والی ماں کی خون پینے کی پیاس نہیں بجھتی۔ بھنبھوڑنے والی ماں ایک متناقض کردار ہے، اور ایک داخلی سطح کا تناؤ اس کی ذات میں ہے۔ وہ ماں ہے اور خون کی نہ بجھنے والی پیاس رکھتی ہے۔ ریت تیل کے ذخائر رکھتی ہے، یعنی ماں کی طرح ہے، جس کی طرف سرمایہ پرست کھنچے چلے آتے ہیں؛ اصلاً سرمایہ پرستوں کی ہوس ہی ریت کو بھنبھوڑنے والی ماں بناتی ہے۔ ریت اس لیے نامکمل بھنبھوڑنے والی ماں کا کردار

ہے کہ شاعر اس کے ہاتھوں تو یعنی نئی نوآبادیاتی مغرب کے مکمل خاتمے کی پیش گوئی کرتا ہے؛ جب کچھ موجود نہ تو بھنبھوڑنے والی ماں کہاں؟ اردو نظم میں یہ پیغمبرانہ لہجہ بیسویں صدی کی ابتدا سے ملتا ہے، اور خصوصاً نوآبادیات کے خاتمے کی پیش گوئی ہمارے شعرا کو بہت مرغوب رہی ہے (اقبال، جوش، راشد کے یہاں خصوصاً)۔ نوآبادیات کا خاتمہ اس وقت تک نہیں ہوسکتا، جب تک 'ہم' ان سب رخنوں کو بھر نہیں دیتے، جہاں سے 'غیر' کو دخل اندازی کا راستہ ملتا ہے؛ جب تک ہم اپنے مرغوب بیانیوں کو رڈ کر کے نئے، حقیقی مقامی بیانیے تخلیق نہیں کرتے۔ یہ ایک طویل تاریخی عمل ہے، جس کی تیاری کا کوئی واضح اشارہ ابھی نظر نہیں آتا؛ ابھی صرف آرزو ہے یا مزاحمت ہے۔

ہمارے خیال میں پیغمبرانہ لہجہ جدید شاعر کے شایان شان نہیں۔ ہمیں شاعر کی مستقبل بینی کی صلاحیت سے تعرض نہیں، لیکن پیش گوئی میں کسی طاقت کے خاتمے کا جس طور ذکر ہوتا ہے، وہ آرزومندی سے زیادہ نہیں ہوتا؛ جدید شاعر ایک بے رحم قسم کا 'حقیقت پسند' ہوتا ہے، اور وہ اپنی یا عام انسانی آرزو کو اس ضمن میں حائل نہیں ہونے دیتا۔ بجا کہ شاعر نے نظم کے آخر میں جو پیش گوئی کی ہے، وہ اسی پیش گوئی کے تسلسل میں کی ہے، جس کے ذکر سے نظم کا آغاز کیا گیا ہے، مگر ہم بارِ دگر زور دے کر کہنا چاہتے ہیں کہ اساطیر سے جدید شاعر بیش از بیش استفادہ کرنے کے باوجود جس مقام پر اساطیر سے الگ راستہ بناتا ہے، وہ بے رحم حقیقت پسندی ہے۔ پیش گوئی اساطیری اور پیغمبرانہ عمل ہے، مگر جدید شاعری خالص بشری عمل ہے، جو نئی حقیقت خلق بھی کرتی ہے تو اس میں رومانوی فنتاسی، یا آرزومندانہ خوش گمانیوں کو شامل نہیں کرتی۔ جدید اردو نظم انھی مقامات پر کمزور ہوئی ہے، جہاں وہ رومانوی فنتاسی کا شکار ہوئی ہے۔

ایک اور بات بھی کہنی ضروری ہے۔ شاعری جب تاریخی حقیقتوں یا سماجی وضوعات کو پیش کرنے لگتی ہے تو ایک بڑا جوا کھیلتی ہے۔ جوا یہ نہیں کہ تاریخ وسماج کے در آنے سے شاعری کا مقدس حرم ناپاک ہونے کے خطرے سے دوچار ہوسکتا ہے۔ جوا یہ ہے کہ شاعری تاریخی وسماجی حقیقتوں کی اس منطق کو دہرانے کے خطرے سے دوچار ہوسکتی ہے، جو عام روزمرہ دنیا میں رائج ہوتی ہے۔ اس کے نتیجے میں وہ خود اپنی منطق ہار سکتی ہے، یعنی وہ منطق جس کی مدد سے وہ ہیئت واسلوب سے لے کر خیال تک کو خلق کرتی ہے۔ علی محمد فرشی کی نظم میں شاعری نہیں ہارتی۔

مجموعی طور پر تاریخ وروایت کی 'سیاسی وقومی تناظر' میں بازیافت کے جس طریقے کو جدید اردو نظم نے بیسویں صدی کے پہلے نصف کے آس پاس متعارف کروایا تھا، اسے آگے تو کیا بڑھایا جاتا، پیچھے لے جایا

گیا ہے (البتہ مستثنیات ہیں)۔ غالباً اس کی دو وجوہ ہیں۔ ایک یہ کہ نئے شعرا جدید نظم کی ہیئت استعمال کرتے ہیں، مگر اس کی شعریات کی باریکیوں کو سمجھنے پر توجہ نہیں دیتے (اگرچہ اس میں دو ایک شعرا استثنیٰ کا درجہ رکھتے ہیں)۔ اس شعریات کا اہم اصول ہی یہ ہے کہ لفظ کو اس کے مروجہ معنی سے آزاد کیا جائے، اور اس عمل کو محض ہیئتی نہ رہنے دیا جائے؛ لفظ کی آزادی کو قومی وجود، اور اس سے بھی بڑھ کر انسانی روح کی آزادی کا استعارہ بنایا جائے۔ دوسری وجہ، اسی پہلے سبب کا تسلسل ہے۔ معاصر نظم واقعہ کو زیادہ اہمت دیتی ہے، اور واقعے کی منطق کو کم۔ معاصر نظم میں واقعے اور کہانی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے۔ بعض نظمیں تو منظوم کہانی کے علاوہ کچھ نہیں ہیں، جیسے حارث خلیق کی کچھ نظمیں۔ اردو نظم میں کہانی کا عنصر پہلے دن سے موجود ہے، کلاسیکی مثنویوں سے لے کر مجید امجد (نہ کوئی سلطنت غم ہے، نہ کوئی اقلیم طرب)، راشد (حسن کوزہ گر)، اختر الایمان (ایک لڑکا)، وزیر آغا (آدھی صدی کے بعد، ایک کتھا انوکھی)، جیلانی کامران (باغ دنیا) کی نظموں میں کہانیاں مل جاتی ہیں، مگر ایک تو ان میں کہانی کہیں تمثیلی ہوتی ہے، اور کہیں علامتی، یعنی کہیں ان میں معانی کے کم از کم دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی چلتے ہیں، اور کہیں معانی کی ایک سے زیادہ پرتیں ہیں؛ پوری کہانی ایک علامت بن گئی ہے۔

جب شاعر کہانی کی منطق کو اہمیت دیتا ہے تو وہ کہانی کے منبع تک رسائی حاصل کرتا ہے، اسے اپنی دسترس میں لاتا ہے، تاکہ نئی کہانیاں خود وضع کر سکے، اور پرانی کہانیوں کی ردِ تشکیل کرتے ہوئے انھیں نئی صورتیں دے سکے، جیسا کہ مندرجہ بالا شعرا نے اپنی نظموں میں کیا ہے۔ کہانی کی منطق اور نظم کی شعریات تک رسائی شاعر کو غیر معمولی اختیار دیتی ہے۔ نوآبادیاتی تناظر میں دیکھیں تو کہانی کی منطق سے مراد واقعات کے عقب میں موجود وہ پیٹرن ہے جو ایشیا و مشرق کے تمام واقعات کا سبب اور منبع ہے، یعنی وہ نئی تزویرات، نئے بیانیے، نئی معاشی عالمگیریت کی پالیسیاں۔ یہ منطق اصل میں معاصر صورتِ حال کی 'اصل' کا علم ہے، جو ظاہر ہے وجدان سے حاصل نہیں ہوسکتا، مگر وجدان اس علم کو شعری تجربے میں بدلنے کی صلاحیت ضرور رکھتا ہے۔

تاریخی کرداروں کی بازیافت کے مایوس کن رجحان کے مقابلے میں ایک نیا رجحان معاصر نظم میں ملتا ہے، جو نئے، مقامی کرداروں کو متعارف کروانے سے عبارت ہے۔ ان کرداروں کو نظموں میں پیش کرنے کا محرک، وہی ماضی کی بازیافت کی سعی ہے، مگر یہاں ماضی 'لاشخصی، ثقافتی، اساطیری' نہیں، 'نجی وسماجی' ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ یہ نظمیں ان نظموں کے مقابلے میں زیادہ 'دل چسپ' ہیں، اور نئے ہونے کا احساس دلاتی ہیں، جن میں عرب وعجم کی معروف تاریخی علامتوں کو دہرایا گیا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

عبدالکریم
تمھیں نیند کیوں نہیں آ رہی
تمھیں بھوک لگی ہے شاید
تمھیں روز کیوں بھوک لگ جاتی ہے

عبدالکریم!
تم یوں ہی بیل کی طرح محنت کرتے رہے
تو تمھارے بچوں کو بھی یہی میراث ملے گی
آدھی روٹی اور پوری گالیاں

(ضیاء الحسن، 'عبدالکریم نامہ')

خدا رکھے ولیے کو
اس نے کہا تھا:
یہاں سے گئے تو جہاں سے گئے!
گلی سیّداں کا بگولا
وہ آدم کا اور ابن آدم کا جھولا
وہ ترکھان ولیا، وہ لکڑ بدن
جسم کی لکڑیوں کو اٹھائے
گلی میں نمودار ہوتا تو
سارا محلّہ ہی تیار ہوتا

(شاہین عباس، 'یہ ولیے کا چکر')

بخت خاں!
رات نہیں ڈھلنے کی
شام ہو جائے تو رات کہیں ٹلتی ہے
نئی تہذیب نیا لشکر ہے
اور اب دلی کو نرغے میں لیے قوم ہے وہ

جو کہ خنزیر بھی کھا جاتی ہے

(فہیم شناس کاظمی، 'چل چلیں اور کہیں')

میں روشنی رنگ اور مٹی گوندنے کی خواہش میں زندہ ہوں
میں اک عام سا شہری ہوں
جو عمر کے ایک میسر لمحے کو
صبح تمازت سے شام خنک تک
ڈھالنے کی تکرار میں گم ہے

(قاسم یعقوب، 'میں اک عام سا شہری ہوں')

اور پھر ایک اتوار کو
اس کے دونوں بڑے بھائیوں بھابیوں نے
حساب اور چولھے الگ جب کیے
اس نے اماں کو خود اعتمادی سے دیکھا
کہ اب اس کے اپنے دوپٹے قمیص اور شلوار چپل کے جوڑے
نمک مرچ آلو مٹر پیاز لہسن چقندر ٹماٹر
پودینہ کڑھی پات زیرہ مسالے
چنے مونگ ماش اور مسر، ساری دالیں
مہینے میں دو بار قیمہ یا مرغی کا سالن
چھٹی کلاس میں پڑھنے والے غبی چھوٹے بھائی کی ٹیوشن
کتابوں کا خرچہ

یہ سب اس اکیلی کی ہے ذمہ داری

(حارث خلیق، 'رضیہ سلطانہ کورنگی، "کے" ایریا')

عبدالکریم، ولیا، بخت خاں، رضیہ سلطانہ اردو نظم کے یہ نئے کردار ہیں، جو بہ طور شخص صدیوں سے ہمارے اردگرد موجود ہیں، اور جن کا تعلق زیادہ تر نچلے طبقے سے ہے۔ نئے نظم نگاروں میں حارث خلیق کے یہاں نچلے طبقے کے کرداروں پر سب سے زیادہ نظمیں لکھی گئی ہیں۔ انھوں نے سعادت خاں بلوچ رکشے والا،

مزمل گھڑی ساز، غلام اعظم مسلی، نذیر عالم گویا جیسے کرداروں کو اپنی نظموں کا مرکزی کردار بنایا ہے۔ایک اعتبار سے یہ سبلٹرن (subaltern) طبقے کی خاموشی کو گویا بنانے، اور حاشیے کو مرکز میں لانے کا عمل ہے۔اس لحاظ سے ان نظموں کو مابعد جدید بھی کہا جاسکتا ہے۔ان کرداروں کی اہمیت یہ بھی ہے کہ یہ تاریخ کے ان کبیری کرداروں کو بے دخل کرتے ہیں، جو اپنے اصل ناموں مگر اساطیری خصوصیات کے ساتھ شاعری کے قلب میں جگہ بنائے ہوئے تھے۔بعض نظموں میں نیم تاریخی یا فرضی کرداروں کو بھی کبیری کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے، جیسے راشد کے یہاں حسن کوزہ گر اور علی محمد فرشی کے یہاں علینہ، لیکن معاصر نظم میں جس طرح سبلٹرن طبقے کے کردار ظاہر ہوئے ہیں، وہ چیزے دیگر ہے؛ یہ اپنی دنیا کو آپ لکھنے کے اختیار کا مظاہرہ ہے؛ یہ اس نظامِ مراتب سے صاف انکار ہے، جس کے علم بردار تاریخی و اساطیری کردار ہیں۔اگرچہ ترقی پسند شاعری نے نچلے طبقے کو شاعری کا موضوع بنایا، مگر ایک تجرید کے طور پر۔البتہ کہیں کہیں کسی خاص واقعے کے سبب کوئی عام شخص نظم میں جگہ بنانے میں ضرور کامیاب ہوگیا، مگر معاصر شاعری میں عام لوگ اپنے اصل ناموں اور اپنی حقیقی، عام سی خصوصیات اور اپنے روزمرہ کے جانے پہچانے پس منظر کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔اس مقام پر یہ وضاحت ضروری محسوس ہوتی ہے کہ نچلے طبقے سے متعلق کرداروں پر نظمیں اس سے پہلے سرمد صہبائی کی کتاب نیلی کے سورنگ میں ملتی ہیں۔ان میں 'قصہ گاموں کمہار کی گھوڑی کا'، 'قصہ بابے بوڑھ والے کی بیٹی کا' اور 'قصہ میراں کے بچے کا' قابل ذکر ہیں۔حقیقی کرداروں سے متعلق اکثر نظمیں سپاٹ ہیں، مگر یہ رائے سرمد کی نظموں کے بارے میں درست نہیں۔سرمد کی ان نظموں میں بیانیے اور ڈرامے کے عناصر کا زبردست امتزاج ملتا ہے، جس سے وہ ان کرداروں کی حقیقی زندگی کا زوردار تاثر ابھارنے میں کامیاب محسوس ہوتے ہیں۔مثلاً 'قصہ بابے بوڑھ والے کی بیٹی' میں ایک بوڑھ والے بابے کی جوان جہان بیٹی کا قصہ پیش ہوا ہے، جو ہر روز چوک میں بیٹی کو لے آتا اور آواز لگاتا کہ کوئی خدا کا بندہ اس کی بیٹی کا سایہ اتارے۔مگر سب 'اپنے اپنے سایوں کے ساتھ گزر جاتے'۔ایک دن محلے کے مولوی صاحب آئے، اور کہا کہ کسی معصوم بچے کو لایا جائے۔بچہ آگیا۔مولوی صاحب نے دیا جلایا، بچے سے کہا کہ دیے کی لاٹ میں اسے کیا دکھتا ہے؟ بچے نے ہزاروں کے مجمعے کے سامنے کہہ دیا کہ اسے مولوی صاحب کی شکل نظر آتی ہے۔مولوی صاحب نے غصے میں جوتی اٹھائی اور چیخا:

"ہٹ کافر پلید کا بچہ
ناپاک حرامی! دور ہو جا میری نظروں سے"

پھر ایک عامل آیا۔اس نے دائرہ کھینچ کر لڑکی کو اندر بٹھایا، خود طواف شروع کیا۔بابے سے کہا کہ

نوے دن بعد بیٹی، جن کے قبضے سے رہا ہو جائے گی، مگر نوے دن بعد عامل دائرے میں تھا، اور لڑکی طواف کررہی تھی۔'بچاؤ، بچاؤ، چلا الٹا ہوگیا' یہ کہتے ہوئے عامل بھاگ کھڑا ہوا۔بابا بوڑھ والا پھر فریاد کناں ہوا کہ کوئی اللہ کا بندہ آئے، اور اس کی بیٹی کی مصیبت دور کرے، مگر عمریں گزریں، کوئی نہ آیا۔

آخر اک دن بابے بوڑھ والے نے تنگ آکر
بیٹی کو گریبان سے پکڑا، کہا:
"اے موذی مردود بتا، تو کون ہے؟ اپنی پہچان دے"
یک دم لڑکی کا سارا جسم تڑپا
آنکھوں میں پتلیوں کی تلانویں ڈھیلی ہوئیں
ہونٹوں میں ہوئی جنبش
اور بابے بوڑھ والے کی اپنی ہی آواز پلٹ کر آئی
"اے موذی مردود، بتا!
تو کون ہے؟ تو کون ہے؟ تو کون ہے؟"

یہ نظم بتاتی ہے کہ پدرسری سماج عورت کی خاموشی کو سمجھنے سے قاصر ہے۔جس موذی کو عورت کے آسیب کا نام دیا جاتا ہے، وہ خود پدرسری سماج کے نمائندہ مرد کردار ہیں۔

حارث خلیق نے ایک انوکھی نظم لکھی ہے: 'کرشن مہاراج، نجاشی اور جعفر طیارؓ کے لیے نظم'۔اس نظم میں انھوں نے اساطیر و تاریخ کے ان عظیم کرداروں کے مخاطب کرتے ہوئے فیصل آباد کے بشپ جان جوزف (جنھوں نے تکفیر کے قوانین کے خلاف احتجاجاً خود کو گولی مارلی)، گجرانوالے کے منظور مسیح (جسے تکفیر کے الزام میں لوگوں نے مار ڈالا) اور کراچی کے جگدیش کمار (ایک مزدور جسے ہندو ہونے کی بنا پر قتل کردیا گیا) اور گوجرے میں انجیل کی بے حرمتی، اور مسیحیوں کے قتل کی کہانیاں سنائی گئی ہیں۔

یہ سب خوبیاں اپنی جگہ، لیکن دیکھنے والی پہلی بات یہ ہے کہ یہ نظمیں کس درجے کی ہیں، اور دوسری دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہ سبلٹرن طبقے کی خاموشی کو زبان دیتے ہوئے، اس کی 'اصل' یعنی نئی نوآبادیاتی دنیا کے ہاتھوں اس کی تار تار روح کی ترجمانی کرتی ہیں؟ جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے، ان میں سے بعض نظمیں تو بالکل سپاٹ ہیں۔باقی نظمیں یک پرتی ہیں۔واضح رہے کہ شاعری کا یک پرتی ہونا قطعاً عیب نہیں، جیسا کہ ہیئت پسند نقادوں نے سمجھا۔ہر بات نہ علامت بن سکتی ہے، نہ اسے بننا چاہیے۔یک پرتی شاعری اس وقت عیب بنتی ہے، جب وہ پرت کسی نئے معنی، نئی کیفیت، نئے خیال کو تو پیش کرے، مگر بے ڈھنگے انداز

میں، زبان کی تازگی اور شعریت کے بغیر۔ پرت در پرت شاعری میں کچھ عیب چھپ جاتے ہیں؛ ایک کے بعد ایک معنی کے انکشاف سے قاری کو مسرت ملتی ہے، جو کسی ہیئتی عیب پر پردہ ڈال سکتی ہے۔ بہ ہر کیف یہ نظمیں یک پرتی ہیں، اور اپنے آہنگ اور دو ایک تمثالوں اور بیانیاتی رمز کے سبب عمدہ ہیں۔ جہاں تک نئی نوآبادیاتی دنیا کی 'اصل' کا تعلق ہے، تو اسے ایک بڑے شعری تجربے کے ساتھ پیش کرنے والی نظم کا انتظار ہے، جو امید ہے معاصر شعرا ہی میں سے کوئی لکھے گا۔ تاہم حارث خلیق کی نظم 'کا ناباتی کر' ایک ایسی نظم ہے، جس میں نئی نوآبادیاتی دنیا کی 'اصل' کو مس کیا گیا ہے (مس کرنے اور اسے ایک بڑا تجربہ بنانے کا فرق پیش نظر رہے!) دو حصوں پر مشتمل یہ قدرے طویل نظم، سزاوار نامی عورت کی کہانی بیان کرتی ہے، جو شہر میں اپنی بڑی بہن کے ساتھ ایک گھر میں نوکرانی ہے۔ اس نظم کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں 'کہانی در کہانی' کی تیکنیک انوکھے طریقے سے استعمال ہوئی ہے؛ ایک قدیمی تخیلی کہانی کے بطن سے نئی، حقیقی کہانی جنم لیتی ہے۔ افسانویت اور واقعیت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ کہانی میں جو بات ممکن محسوس ہوتی ہے، وہ حقیقت میں رونما ہو جاتی ہے۔ نظم میں جادوئی حقیقت نگاری کی یہ تیکنیک نئی نوآبادیاتی دنیا کی اصل کے کچھ اسرار سے پردہ ہٹاتی ہے۔ استعماری مقتدرہ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اس کے اقتدار کو فطری اور ناگزیر سمجھا جائے؛ اس کی حکمرانی عوامی خواہش کا نتیجہ محسوس ہو۔

سزاوار گھر کے بچوں کو ایک راجا کی قدیمی کہانی سناتی ہے، جسے رعایا نے خود اپنا راجا بنایا۔ جوں ہی وہ کہانی، سپاہی (جو راجا کا سب سے بڑا معاون تھا) کی راجے کے خلاف سازش کے واقعے پر ختم کرنے لگتی ہے، قدیمی کہانی سے سپاہی نکل کر اسے جیل لے جاتا ہے؛ جادوئی حقیقت نگاری! سزاوار کا قصور یہ تھا کہ وہ رعایا کے بچوں کو بتا رہی تھی کہ زمانہ تبدیل نہیں ہوا؛ راجا، سپاہی اور رعایا کی وہی مثلث برقرار ہے؛ نوآبادیاتی نظام جاری ہے۔ اس کا قصور یہ بھی تھا کہ وہ ''رعایا کے بچوں کو پرچا رہی تھی / بغاوت پہ اکسا رہی تھی''۔ گویا کوئی کہانی خواہ کتنی ہی قدیمی، تخیلی ہو، معصوم نہیں ہوتی۔ سزاوار لاکھ کہتی ہے کہ اس نے بچوں کو بیتے دنوں کی بس ایک کہانی سنائی، مگر منصف، جو اس کو ہوس زدہ نظروں سے دیکھے جا رہا تھا، اپنے ہرکارۂ خاص کے ذریعے کوئی بات کہتا ہے، جس کے بعد زمین پھٹ جاتی ہے، (مگر یہ جادوئی حقیقت نگاری نہیں) اور سزاوار اس میں سما جاتی ہے۔ نظم کا متکلم ان مصرعوں پر نظم ختم کرتا ہے:

''خدا حشر میں ہو مددگار میرا''
سزاوار کی یہ کہانی جو میں نے سنائی

ان مصرعوں میں خاموش طنز ہے، ان سب مقتدر قوتوں پر جنھیں نظم میں راجا، سپاہی، سپاہی کا مخبر،

اہل کار، وکیل، منصف، بیوپاری کہا گیا ہے، اور جو سب اپنی دھرتی کی کہانی کہنے والوں کے خلاف یک جا ہوتی ہیں۔ سزاوار کو تایا جی نے بتایا تھا کہ راجے کے بعد سپاہی کی باری آئی، سپاہی کے بعد رعایا کی باری آئے گی۔ یعنی بادشاہت کے بعد عسکری آمریت کی باری آئی اور پھر عوامی جمہوریت کی باری آئے گی۔ لیکن جعلی سزاوار کے اس سچ کا انجام کیا ہوا۔ نظم میں اس طرف اشارہ ہے کہ وہ چوبی کٹہرے ہی میں نہیں، چوبی فرش پر بھی کھڑی تھی، جسے اس کے پاؤں سے کھینچ لیا گیا۔ سرسری سماعت کے بعد اس طرح کا سریع 'انصاف'، کس مقامی استعمار کی خصوصیت ہے، یہ واضح کرنے کی کیا ضرورت ہے؟

•♦•◆•♦•

حوالہ جات

(۱) جیک ووڈس، *An Introduction to Neo-Colonialism*، لارنس اینڈ وشارٹ، لندن، ۱۹۶۷ء، ص ۹

(۲) ایضاً، ص ۲۵

(۳) اختر الایمان، کلیات اختر الایمان، آج، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰۲

(۴) سرسید احمد خاں، مقالات سرسید، حصہ پانزدہم (مرتبہ اسمٰعیل پانی پتی)، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۶۵

(۵) ایضاً، ص ۶۸

(۶) سعادت حسن منٹو، منٹو راما، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۳۹۴

(۷) ژاں پال سارتر، *Colonialism and Neocolonialism*، (ترجمہ عزیدین حیدر، سٹیو بریور، ٹیری میک ولیمز) روٹلیج، نیویارک و لندن، ۲۰۰۱ء، ص ۶۰

(۸) ڈیوڈ کارٹن، دنیا پر کارپوریشنوں کی حکمرانی، (ترجمہ حمید زمان، محسن جعفری، زینت حسام) شرکت گاہ، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۶۶

(۹) ن۔م۔ راشد، مقالات راشد، مرتبہ شیما مجید، الحمرا، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۱۸۰

(۱۰)۔ سٹیفن سپینڈر، *The Struggle of the Modern*، میتھیون، لندن، ۱۹۶۳ء، ص ۷۲، ۷۷

(۱۱) سارتر، *Colonialism and Neocolonialism*، (ترجمہ عزیدین حیدر، سٹیو بریور، ٹیری میک ولیمز) محولا بالا ۲۰۰۱ء، ص ۶۰

''مجھے نظم لکھتی ہے''

(جدیداور مابعد جدید نظم کے امتیازات)

جدید نظم کا محورذات ہے؛ شاعر کی اپنی ذات، جسے انسان کی ذات کا استعارہ بنایا جاسکتا تھا۔جدید شاعر نے ذات کی شناخت، نشو ونما اور انکشاف کو اپنا مقصود بنایا۔نیز ذات کی مدد سے سماج و کائنات کو سمجھنے کی کوشش کی۔اس کے لیے نظم ذات کے سفر کا وسیلہ تھی، اور سفر نامہء ذات بھی! شناخت و تلاش کے سفر میں وہ بار بار خود ہی سے آن ملتا تھا۔ن م راشد نے اپنی نظم 'میر ہو مرزا ہو میرا جی ہو' میں اٹھارویں صدی کے میر، انیسویں صدی کے غالب اور بیسویں صدی کے میرا جی کے بارے میں لکھا ہے کہ انھیں اپنے ہی عشق اور اس کی کیفیات کے سوا کچھ نہیں سوجھتا۔تین صدیوں کے نمائندہ شعرا کے بارے میں اس طرح کی رائے بھی ایک جدید شاعر ہی کو سوجھتی ہے۔

میر ہو مرزا ہو میرا جی ہو
کچھ نہیں دیکھتے ہیں
محورِ عشق کی خودمست حقیقت کے سوا
اپنے ہی بیم ورجا اپنی ہی صورت کے سوا
اپنے رنگ اپنے بدن اپنے ہی قامت کے سوا
اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا

جدید نظم اور ذات کے تعلق سے ہم خاصی بحث اس کتاب کے گزشتہ ابواب میں کر آئے ہیں، جسے دہرانا مناسب نہیں۔یہاں ہم دو ایک نکتوں پر زور دینا چاہتے ہیں، تاکہ جدید اور مابعد جدید نظم کا فرق واضح کرسکیں۔جدید نظم میں جس ذات کا اظہار وانکشاف ہوا ہے، اس کی نوعیت متناقضانہ (یعنی پیراڈاکسیکل)

ہے۔وہ خود میں ماورائی عناصر کی موجودگی کا امکان رد کرتی ہے۔اوپر کے اقتباس میں جیسا کہ راشد کہتے ہیں جدید شاعر اپنے ہی عشق، اپنے ہی بیم ورجا، اپنی صورت، اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنی قامت کے سوا کچھ نہیں دیکھتے۔ان کی تنہائی اور اس تنہائی کی دہشت بھی ان کی اپنی ہے۔جدید شاعر کی ذات، ایک 'مادی، بشری ذات' ہے۔دوسری طرف وہ جن عزائم کی حامل ہوتی ہے، وہ خدائی اور دیوتائی ہیں۔جدید شاعر، روایت، پس منظر، تاریخ اور کسی بھی قسم کی اتھارٹی کے بغیر، نامعلوم وعدم سے، تنہا تخلیق کرنے کا عزم کرتا ہے، جو خدائی عمل ہے۔اسے یہ دعویٰ ہوتا ہے کہ وہ کسی سہارے، حوالے، کسی بنیاد کے بغیر ایک نئی نظم خلق کرسکتا ہے؛ ایک نئی شعری زبان، نئی شعری تیکنیک، نئی ہیئت وجود میں لاسکتا ہے۔وہ خود کو محض مصنف نہیں، مقتدر مصنف سمجھتا ہے، یعنی وہ نظم لکھتا ہی نہیں، نظم لکھنے کے وسائل، عمل اور اس کے معنی پر اختیار بھی رکھتا ہے۔یہاں ہم ایک ایسے شاعر کا ذکر کرنا چاہتے ہیں، جن کی نظم کو کم ہی موضوعِ گفتگو بنایا گیا ہے: آفتاب اقبال شمیم۔ان کی نظموں کا متکلم جدید نظم کا 'میں' ہے؛ جسے اپنے زمیں زاد ہونے کے بارے میں کوئی شک نہیں، مگر اسے تخلیق کے دیوتائی اختیارات کا یقین ہے۔چند نظموں سے اقتباسات دیکھیے:

میں وہ نخلِ رواں ہوں
جو نمودِ ہستی کی گردشوں میں گھومتا رہتا ہے
بستی کے ذخیرے میں جہاں پر آبِ رودِ دنیا کی بہتی ہے
بقائے روزمرہ کی ضمانت میں
جہاں پر وقت
دن بھر گرم کرنیں گوندھتا رہتا ہے
مری سرد مٹی کی قدامت میں

('نخلِ رواں')

لفظ سے اس کی آزادیاں چھین کر
میں اسے حدِ ہیئت میں منظوم کرتا ہوں
معلوم کرتا ہوں کہ.....کیا واقعہ ہے
اصل ہر شے وہی ہے
تو پھر ماخذِ ہر زبان و بیاں بھی وہی ہے
مری نظم کی لفظ آبادیوں میں

دلت اور اشرافیہ ایک ہیں
اتنی وسعت میں رہتا ہوں، دیکھوں تو
یہ اونچ یا نیچ، تفریق و تقسیم
گردش گروں کا وطیرہ نہیں ہے

('میں وقت ہوں')

اپنے جوہر میں
میں پورا فرد ہوں، وہ مرد ہوں
جس مرد کی پہلی محبت اور منگیتر ہے آزادی

('میں پورا فرد ہوں')

میں اپنی مٹی کی خواب گاہوں سے
ڈھل کے نکلا ہوا وہ پیکر ہوں
جس کو کچھ آگ، کچھ نمی اور کچھ ہوا
اپنی اپنی شرطوں پہ
ایک جیون گزار لینے کا وقت دیتے ہیں
کل جو گزرا ہے، کل جو آئے گا
میرے حد و حساب میں ہے
میں راج مزدور زندگی کا
خیال تعمیر کر رہا ہوں
میں آدمی اور کائناتوں کے ایک ہونے کا
خواب تعبیر کر رہا ہوں

('خیال تعمیر کر رہا ہوں')

ظاہر و نہاں یا نمود و ہستی میں خود کو رواں محسوس کرنا، لفظ پر قدرت اور اپنے فرد اور آزاد ہونے کا یقین اور آدمی و کائنات کو یکجا کرنے جیسے محال کا خواب تعبیر کرنے کا خیال...... یہ سب جدید نظم کا متکلم ہی سوچ سکتا ہے۔ ان سب اقتباسات میں اپنی اس قدرت اور اختیار کا اظہار ہوا ہے، جس کی نوعیت 'خیال، خواب اور یقین' کی ہے، تجربے کی نہیں۔ یعنی ان نظموں کے متکلم کو یقین آمیز شعور حاصل ہے کہ وہ ایک نخلِ رواں

ہے۔ نخلِ رواں عمدہ استعارہ ہے؛ وہ مٹی میں گڑا ہے، مگر نمو کی ایک ایسی قوت رکھتا ہے، جو اسے اپنی محدود ذات سے باہر نمود و ہستی میں لے جاتی ہے۔ باقی سب نظمیں اسی استعارے کی تفسیر محسوس ہوتی ہیں۔ نخلِ رواں میں وہ پیراڈاکس بھی ہے جس کا ذکر ہم ابتدا میں کر آئے ہیں۔ روانی ہوا کی صفت ہے، جب کہ نخل ایک جگہ موجود رہتا ہے۔ روانی کو نخل سے استعاراتی طور پر منسوب کیا گیا ہے۔ نیز روانی وقت اور تخیل کی صفت بھی ہے، اور آزادی کی علامت بھی ہے۔ شاعر بار بار اپنے زمیں زاد ہونے کا اعلان بھی کرتا ہے، اور دوسرے زمانوں میں پہنچنے کا تذکرہ بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اس تناقض سے عہد برا ہونے کی سعی کرتا ہے، جو زمیں زاد ہونے کی حقیقت کے اعتراف، اور پیہم رواں وقت پر تصرف کے خدائی اختیار کے یقین سے پیدا ہوتا ہے۔

اس بے کراں وقت میں بھٹکتے ہوئے
کیا پتا ایک دن اس زمیں کا چھنا حافظہ
لوٹ آئے، دکھائے مجھے
کہ زمیں اور میں اصل میں وقت ہیں

('میں وقت ہوں')

یہ سب خیال کی سطح پر رونما ہوتا ہے، اور ایک امکان کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ جدید شاعر جس آزادی کا جویا رہتا ہے، وہ خیال کی آزادی ہے۔ نئے خیال تخلیق کرنے کی آزادی، لفظ کے معنی کو بدلنے کی آزادی، روایت توڑنے کی آزادی، اور خیال کی سطح پر، اور خیال کی مدد سے مٹی زاد ہونے کی بندش سے آزادی، اور خیال کی دنیا ہی میں وقت کی روانی کو گرفت میں لینے، اور اس پر تصرف حاصل کرنے کی آزادی۔ یعنی تخلیقی دنیا میں مطلق آزادی۔ دوسری طرف خیال کی آزادی کی آرزو ایک رکاوٹ بھی بنتی ہے، اور جدید شاعر تجربہ نہیں کرتا، اور ایک وحدت الوجودی کیفیت محسوس نہیں کر پاتا۔ یعنی وہ آدمی اور کائناتوں کی یکجائی کا تجربہ نہیں کرتا، اور نہ کسی کشف سے گزرتا ہے، بلکہ وہ انھیں یکجا کرنے کا خواب دیکھتا ہے۔ اس بات کی داد تو دینی ہوگی کہ جدید شاعر دیانت داری سے کام لیتا ہے۔ وہ اپنے خیال و خواب کو تجربے کا نام نہیں دیتا۔ تجربہ تناقض کو تحلیل کر سکتا ہے، آدمی اور کائنات، ذرے اور سمندر کے فرق و تناقض کو مٹا سکتا ہے اور کسی تصور کی ایک ایسی داخلی، موضوعی تصدیق کر سکتا ہے، جس کے نہ تو اظہار کی ضرورت ہوتی ہے، نہ جسے باور کرانے کی تمنا ہوتی ہے، نہ جس کی کہیں اور سے تائید درکار ہوتی ہے۔ دوسری طرف خیال کی لامحدود آزادی، انا کی برتری کے احساس سے وابستہ ہو جاتی ہے، اسی لیے وہ بار بار خود کو باور کرانا اور تسلیم کرانا چاہتی ہے۔ وہ 'دوسروں' سے اپنی تصدیق و تائید چاہتی ہے۔ یہ ایک اور پیراڈاکس ہے۔ یعنی وہ اپنی آزادی کے اثبات میں ہر سہارے، بنیاد،

حوالے کا انکار کرتی ہے، مگر آزادی کے اظہار کی تصدیق دوسروں سے چاہتی ہے۔

اردو کی جدید نظم کی تنقید میں ان تناقضات کا ذکر شاید ہی ملتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اب بھی اکثر نقاد یہی سمجھتے ہیں کہ جدید شاعری ذات کا اظہار وانکشاف ہے، اور یہ ذات نہ تو کہیں سے مستعار ہے، نہ کسی پر منحصر ہے، اور وہ شاعر کو فطرت سے عطا ہوئی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جدید شاعری میں ظاہر ہونے والی ذات تو پہلے دن ہی سے متناقضانہ خصوصیات کی حامل تھی؛ چوں کہ اس کا احساس نہیں کیا گیا تھا، اس لیے اس تناؤ کو محسوس نہیں کیا گیا، جو ذات کی بشری اساس اور خدائی عزائم کو بہ یک وقت فرض کرنے سے پیدا ہوتا تھا۔ یہ تناؤ بھی جدید شاعری میں کئی پیرایوں میں ظاہر ہوا ہے۔ ہم ان پیرایوں پر بھی کچھ لکھیں گے، مگر پہلے یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ اس تناؤ ہی کی بنا پر جدید نظم بالآخر مابعد جدید جمالیات کی طرف بڑھی۔ یعنی مابعد جدید نظم، جدید نظم کی راکھ سے طلوع نہیں ہوئی، اس کی شعریات ہی میں مضمر امکان کی توسیع ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ رائے نہیں قائم کررہے کہ جدید نظم کوئی ناکام پراجیکٹ تھا۔ جدید نظم نے شاعر، متکلم، یا مَیں کو معنی سازی کا سرچشمہ سمجھا۔ مابعد جدیدیت نے اس پر سوالیہ نشان قائم کیا، لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ جدید نظم نے شاعر کی ذات کو معنی کا سرچشمہ خیال کرتے ہوئے معنی سازی کی، اور کچھ بڑے خواب دیکھے۔

ذات کی بشری اساس اور دیوتائی عزائم، یا ذات کی خودمختاری اور دنیا و لاشعور کے مقابلے میں بے بسی کا احساس.... اس سے جدید شاعر تناؤ محسوس کرتا ہے۔ اسی تناؤ کے ساتھ جدید نظم ذات کا سفر کرتی ہے، اور بعض انتہاؤں تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ وہ اس سفر میں ذات کے اس منطقے میں بھی داخل ہوتی ہے، جہاں آدمی، کسی معزول دیوتا کی مانند اکیلا ہے، اور اس اکیلے پن کی دہشت کا سامنا کرنے کا اس کے پاس ایک ہی راستہ ہے کہ وہ ہستی کے بعید ترین گوشوں کو کھنگالے۔ یعنی اکیلے پن کی دہشت کو اس کی انتہا تک لے جا کر دیکھے، ان سب تاریکیوں اور الجھنوں کو ان کی آخری حدوں تک جا کر دیکھے، جو اس دہشت کی پیداوار ہیں، یا دہشت جن کا نتیجہ ہے۔ بعض جدید شاعروں کا تخلیقی منتہا یہ تھا کہ وہ ان تاریکیوں کا سامنا کریں، ان کی ملکیت قبول کریں، اور اسی دوران میں روشن ضمیری کو حاصل کریں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ جدید نظم ناکام پراجیکٹ نہیں تھا تو اس وقت یہ پہلو خاص طور پر پیش نظر ہوتا ہے۔ ہر وہ بات جو اپنے ممکن کی انتہا کی آرزو کرتی ہے، یا اس انتہا کا تجربہ کرتی ہے، وہ لازماً مابعد الطبیعیاتی رخ اختیار کرلیتی ہے۔ یہی کچھ جدید نظم کے ساتھ بھی ہوا ہے، وہ جب انسان کی تنہائی کی دہشت، زوال کی آخری حد، انسانی ہستی کی غضب ناک تاریکیوں کے ننگے شعور تک پہنچی ہے تو اس میں مابعد الطبیعیاتی جہت پیدا ہوگئی ہے۔ دراصل انتہا تک پہنچتے ہی، ہر شے اپنی شئیت کے آغازی نکتے سے کٹ جاتی ہے، اور ایک دوسری دنیا کا حصہ بن جاتی ہے، جہاں اشیا اور ان کی انفرادیت

ومادیت کے بجائے ایک ازلی آہنگ موجود ہوتا ہے۔ کچھ یہی بات انوار فطرت نے اپنی نظم 'درد عروج پر آجائے تو' کے اس حصے میں پیش کی ہے۔ درد کی انتہا، درد کے خوف کے خاتمے کی ابتدا بن جاتی ہے۔ درد کی کراہیں، ایک ازلی سمفنی کا حصہ بن جاتی ہیں۔

کیا اتراتا منظر ہے
چر چر کرتے ماس کی باس میں
آوازوں کا کیا نایاب خزانہ ہے
یہ اک ایسی سمفنی ہے
جس میں خوف نہیں ہے
درد عروج پر آجائے تو
خوف کہاں رہتا ہے
آہ کراہ کا ایسا سنگم
لفظوں میں کس نے باندھا ہے
جسم وصدا کے ایسے ایسے دائرے
بن جاتے ہیں جن میں
ازلی نر تک ابد مغنی خود بھی کھو جاتے ہیں

جدید انسان ذات کے سفر میں اپنی ہی ظلمت، اپنے ہی شیڈو کے آرکی ٹائپ سے دوچار ہوتے تھے، اسے کسی اور سے منسوب کرنے کے بجائے، اپنی ہی ذات کے تاریک رخ کے طور پر پہچانتے ہیں اور اس کا کھلی آنکھوں اور جرأت سے سامنا کرتے ہیں، اور اسی میں وہ روشن ضمیری یا نجات دیکھتے ہیں۔ اسے روشن ضمیری اس لیے کہتے ہیں کہ جدید شاعر (اور جدید انسان) نے ذات کے تاریک منطقے میں سفر کیا، اور اس سے خوفزدہ ہونے، اور اس کی دہشت کے آگے ہتھیار ڈالنے کے خلاف جدوجہد کی۔ اپنے حواس بحال رکھے، جرأت برقرار رکھی۔ یہاں واضح کرنا بے محل نہیں ہوگا کہ یہ روحانی یا صوفیانہ تجربہ نہیں تھا، گو اس میں اس تجربے کے کچھ پہلو ضرور موجود تھے۔ یعنی یہ کسی خاص مذہب یا کسی خاص صوفیانہ مسلک کی پیروی میں کی گئی جدوجہد نہیں تھی۔ یہ بشری و مادی دنیا کی تاریک دنیاؤں میں سفر تھا، جو اپنی آخری حدوں میں دوسری، نامعلوم دنیاؤں سے بہ ہر حال الگ نہیں ہے! تاہم دوسری، نامعلوم دنیاؤں کا احساس پہلے نہیں، بعد میں ہوتا ہے۔ خالص روحانی تجربے میں نامعلوم دنیا کا یقین پہلے کارفرما ہوتا ہے، اور تجربے کا راہنما ہوتا ہے، جب کہ جدید شاعر

نامعلوم دنیا سے، خود اپنی بشری دنیا کے سفر کے دوران میں آگاہ ہوتا ہے۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ اس آگاہی کے بغیر روشن ضمیری ممکن نہیں!

اکیلے پن کی دہشت کو انتہا تک لے جانے کا دوسرا مطلب، اس منطقے میں داخل ہونا تھا جہاں کسی مقتدرہ کا عمل دخل تصور نہیں کیا جاتا؛ جہاں کسی دوسرے کا حکم نہیں چلتا، جہاں نہ روایت ہے، نہ تاریخ ہے، صرف اکیلی ذات اور لمحہ موجود ہے (اس موضوع پر ہم بحث کر آئے ہیں کہ روایت و تاریخ کی عدم موجودگی ایک مفروضہ تھا، دونوں چپکے سے شاعر کی تنہائی میں در آتی تھیں۔ واضح رہے کہ مفروضے کا انسان کی ذہنی زندگی پر اثر حقیقت سے مختلف ہوسکتا ہے، مگر ہوتا ضرور ہے)۔ چوں کہ آدمی ایک پل بھی معنی کے بغیر نہیں جی سکتا، اس لیے وہ اس اکیلے، دہشت خیز منطقے میں ہر شے کا معنی خود متعین کرنے کی آزادی محسوس کرتا ہے۔ جدید نظم میں یہ ایک غیر معمولی 'وجودی لمحہ' تھا...ایک ایسا لمحہ جس کا خواب کوئی بھی تخلیق کار دیکھتا ہے، زندگی اور دنیا میں اپنے دستخط ثبت کرنے کا خواب! اس 'وجودی لمحے' نے شاعر کو ذات کے اس منطقے میں لا کھڑا کیا، جہاں اس کے پاس اپنی بہترین قوتوں کو بروے کار لانے کے سوا چارہ نہیں تھا۔ جس طرح خوف کی حالت آدمی کو اپنی بقا کی جدوجہد میں مبتلا کرتی ہے، اسی طرح وجود کی دہشت ناک تنہائی نے شاعر کو اپنی تخلیقی قوتوں کے سرچشمے کی گہرائی تک پہنچایا۔ اسے بھی ہم جدید نظم کی اہم یافت قرار دیں گے۔ اس لمحے میں شاعر نے اپنی ہستی کی موسیقی کو سنا؛ اپنی ہستی کے خالص انسانی سر کو پہچانا، جس میں کسی اور دنیا، کسی اور وجود کا کوئی سایہ شامل نہیں۔ یہاں کی تاریکی، یہاں کا سایہ، یہاں کا اکیلا پن، صرف اور صرف انسانی و بشری ہے۔ (ہائیڈگر نے اپنے وجودی فلسفے میں Dascin کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ وہ اس سے مراد مکمل انسانی ہستی لیتا ہے، جو ذہن و جسم میں تقسیم نہیں ہے، اور جس کی مدد سے وہ باہر موجود دنیا کو پہچانتی ہے۔ ایک حد تک جدید شاعر نے اسی Dascin کا تجربہ کیا۔) بعض شاعروں نے خود اس لمحے کو بھی گرفت میں لیا ہے، جس کا سامنا کرتے ہی آدمی پر ڈر طاری ہوجاتا ہے۔ راشد نے اسے اپنی نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو' میں گرفت میں لیا ہے۔

شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہوگیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہوگیا آخر خاک ہوگیا آخر
اژدہام انساں سے فرد کی نوا آئی

اژدہام انسان سے جس فرد کی نوا، اور جس ذات کی صدا آئی ہے، اسی نے جدید نظم کی صورت اپنی کہانی لکھی ہے۔ یہ کہانی جدوجہد کی کہانی ہے؛ شہر ذات کی فصیل پر سایہ فگن دیو کے ڈر اور رات کی دہشت کے خلاف جدوجہد کی کہانی۔ اس سب کے باوجود ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ اس سفر اور جدوجہد میں اکثر جدید شاعروں کا سانس اکھڑ گیا ہے، اور وہ روزمرہ دنیا کے چھوٹے موٹے تجربات کو فہم عامہ کی روشنی میں بیان کرنے لگے ہیں۔ وہ معنی سازی کی تنہا کوشش کرنے کے بجائے، کسی نہ کسی اتھارٹی کے طے کردہ معنی بیان کرنے لگتے ہیں۔ پہلے سے چلے آرہے مضامین، رائج و مانوس خیالات، سطحی، وقتی، پایاب احساسات کو جانے پہچانے استعاروں، محاوروں، تلمیحات....اور جانی پہچانی غنائی بحروں کی مدد سے پیش کرنے لگے ہیں۔ مگر ہمارا سروکار ان شاعروں سے ہے، جنھوں نے مذکورہ جدوجہد کی۔ انھوں نے تسلیم کیا کہ وہ ایسے دیوتا ہیں، جنھوں نے اپنی ہستی کے تاریک پہلوؤں کو تسلیم کیا ہے، اور جنھیں خود انھی کے اپنے تخلیق کردہ شیاطین نے معزول کیا ہے۔ کم و بیش یہی مضمون اختر حسین جعفری کی نظم 'میں غیر محفوظ رات سے ڈرتا ہوں' میں پیش ہوا ہے۔

رات کے فرش پر
موت کی آہٹیں
پھر کوئی در کھلا
کون اس گھر کے پہرے پہ مامور تھا
کس کے بالوں کی لٹ
کس کے کانوں کے در
کس کے ہاتھوں کا زر، سرخ دہلیز پر قاصدوں کو ملا؟
کوئی پہرے پہ ہو تو گواہی ملے
یہ شکستہ شجر
یہ شکستہ شجر جس کے پاؤں میں خود اپنے سائے کی موہوم زنجیر ہے
یہ شکستہ شجر تو محافظ نہیں
یہ شکستہ شجر تو سپاہی نہیں
شب سے ڈرتا ہوں میں
ایک تصویر بے رنگ ہے سامنے جس سے ڈرتا ہوں میں

ایک صورت کہ جس کے خدوخال کی میری صبح ہنر

سے شناسائی ہے

اس سے ڈرتا ہوں میں

ایک شعلہ کہ اب تک خس جاں میں تھا، اس کا سرکش شرر

کاغذوں میں، مکانوں میں، باغوں میں ہے

اس کی مانوس حدت سے ڈرتا ہوں میں

یہ نظم جدید شعریات کے تحت لکھی گئی ہے، جس کا مرکزی تصور یہ تھا کہ جدید آدمی کا سامنا جس رات سے ہوتا ہے، یا رات جس موت کی علامت بنتی ہے، وہ خود آدمی کے اندر ہی ہے۔ رات آدمی کے اندر ہے ، وہیں آہٹ پیدا ہوتی ہے، وہاں کوئی پہرے دار نہیں، روایت پہرے دار ہوسکتی تھی، اور موت کو در آنے سے روک سکتی تھی، مگر وہ شکستہ شجر کی مانند ہے، اور شکستہ شجر محافظ نہیں ہوسکتا۔ چوں کہ روایت موجود نہیں، اس لیے حال کی صرف بے رنگ سی ایک تصویر ہے، جس سے نظم کا متکلم ڈرتا ہے۔ اگلی سطر میں شاعر نے 'خدوخال کی حامل جس صورت' کا ذکر کیا ہے، اور جسے اپنی 'صبح ہنر' سے شناسا بھی کہا ہے، وہ محبوبہ بھی ہوسکتی ہے، اور رات و تاریکی کی معرفت بھی، کہ جب آپ تاریکی کو پہچاننے لگتے ہیں تو اس کے خدوخال واضح ہونے لگتے ہیں۔ اس کے بعد اصولاً ڈر دور ہو جانا چاہیے، مگر نہیں ہوا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ سطریں نظم کے مجموعی مزاج سے لگا نہیں کھاتیں۔ البتہ آگے جس سرکش شرر کا ذکر ہوا ہے، اور جو اس کی لکھی گئی کتابوں، اس کے بنائے گئے گھروں اور اس کے بسائے گئے باغوں میں ہے، یعنی ہر جگہ ہے، اس سے ڈرنا بجا محسوس ہوتا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا مناسب ہوگا کہ جدید شاعر کی تاریکی و موت کے خلاف جدوجہد اپنی نوعیت میں Dystopian ہے، یعنی تاریکی و موت کو اس کے مہیب خدوخال کے ساتھ دیکھنا، اور ان کے اثر کو پہچاننا۔ نظم میں جس ڈر کا ذکر بار بار ہوا ہے، وہ تاریکی و موت کا 'اثر' ہی ہے۔ ظاہر ہے اس کے لیے اخلاقی جرأت اور سفاکانہ حقیقت پسندی درکار ہے۔ اس سے یاسیت پیدا ہوسکتی ہے، مگر وہ ایک غیر حقیقی امید پر اخلاقی برتری کی حامل ہے۔

اسی سفر میں بعض شاعروں پر کھلا کہ ہستی کی آخری حدوں میں وہ خود نہیں، کوئی اور موجود ہے، اور وہ اپنی ذات کی جس یکتائی کا تصور کرتے آئے ہیں، اس میں رخنے ہیں۔ یہی کشف شاعر کو مابعد جدید جمالیات کی طرف لے گیا۔ جدید شاعر کو یقین تھا کہ اس کی ہستی کی آخری حد تک بھی وہی موجود ہے، اور اس یقین کی مدد سے وہ اپنی تاریکیوں اور ظلمتوں کے خلاف صف آرا ہوتا تھا۔ جب کہ مابعد جدید شاعر ہستی کو دوسروں کے دھاگوں سے بنا ہوا دیکھتا ہے، اور ان کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ گویا دونوں صف آرا ہوتے ہیں، اور دونوں

جدوجہد کرتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جدید شاعر ہر شے، ہر ادراک، ہر تجربے، ہر پیرائے میں اپنی ذات کو مرکزی حوالہ بناتا تھا، مگر مابعد جدید شاعر نے 'ذات' کو 'دوسروں' کے دھاگوں، ریشوں، دھجیوں سے آراستہ سمجھا۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جدید نظم میں بھی کہیں نہ کہیں ذات میں اس غیر ذات کی طرف اشارات موجود تھے، جسے جدید شاعر ہی نے غیر ذات قرار دیا تھا، یعنی روایت، تاریخ، سماج، سیاست اور ان کا جبر۔ یہ اشارات کہیں ذات کی شکستگی کا خدشہ اجاگر کرتے تھے، کہیں شکستگی کی واضح علامات بتاتے تھے۔ شاعر کی سعی یہ ہوتی تھی کہ وہ ذات کو شکستہ ہونے سے بچائے، یعنی وہ زیادہ سے زیادہ 'غیر ذات' سے فاصلہ اختیار کرے؛ اس کی شعوری نفی کرے، اس کے اثر سے خود کو آزاد رکھنے کے لیے انفرادیت کے حصول کے لیے زیادہ سے زیادہ محنت کرے۔ جدید نظم میں نئی لفظیات، نئے استعاروں، نئی علامتوں، نئی تیکنیکوں، نئے غنا کی تلاش کے پس منظر میں بھی 'غیر ذات' سے آزادی حاصل کرنے کی سعی نظر آتی ہے۔ اس سعی کے پیچھے کہیں نہ کہیں یہ خوف بھی کارفرما تھا کہ دوسروں کے پیرایہ اظہار کی تقلید سے وہ اپنی ذات سے دور، اجنبی ہو جائے گا اور 'غیر ذات' یعنی روایت و تاریخ کے اظہار کا منفعل ذریعہ بن جائے گا۔ نیز اس کی سعی یہ بھی تھی کہ وہ شکستہ ذات کو متحد کرے، یعنی وہ بار بار اپنی ذات کے مرکز کی طرف رجوع کرے۔ اکثر جدید نظموں میں وحدت اور تسلسل نہیں ملتا، اور اسے ایک طرف جدید عہد کی شکستہ حسیت کا اظہار سمجھا جاتا ہے، اور دوسری طرف خود شاعر کی کٹی پھٹی ذات کا۔ لیکن جیسا کہ گزشتہ سطروں میں ذکر کیا گیا، جدید شاعر اپنی شکستہ ذات کو متحد بھی کرنا چاہتا تھا؛ اس کے لیے وہ کبھی اپنی نظم میں متکلم کی آواز کو یکساں اور واحد رکھنے کی کوشش کرتا، کبھی نظم میں بعض موتیف کا اہتمام کرتا، جن کی مدد سے نظم کے منتشر ٹکڑوں کو مربوط کیا جا سکتا تھا، اور نظم میں وحدت کا احساس پیدا کیا جا سکتا تھا۔

علاوہ ازیں جدید شاعر، ذات کی شکستگی، خوف اور تاریکی پر ملال کا اظہار بھی کرتا تھا، اور اس کا رشتہ سماج سے جوڑتا تھا۔ مثلاً یامین کی نظم 'رہائی' میں ایک ایسے شہر کی کہانی پیش ہوئی ہے، جہاں ہر شخص دوسرے کے خوف میں مبتلا ہے۔ اس شہر کے سب لوگ محسوس کرتے ہیں کہ جیسے 'ان کی اس لاغر زمیں کے دوش پر سات ظالم آسماں ہوں'۔ زمین کے کاندھے پر سات آسمانوں کا بوجھ، جدید عہد کے آدمی کی 'اپنی، نجی، ارضی دنیا' میں باہر کی نامہرباں دنیا کی مداخلت کا عام فہم استعارہ ہے۔ اسی شہر میں ایک شام خوف سے کھلبلی مچتی ہے تو اسی آن ایک شخص ظاہر ہوتا ہے، جس کے بال جھاڑی کی مانند اور آنکھیں اندھے، ٹوٹے ہوئے بلب جیسی ہیں:

اور اس نے

ان میں سے اک شخص کو

اپنے بھدے

سخت ہاتھوں سے دبوچا
لمبے لمبے ناخنوں سے
اس کا سینہ چھید کر
اپنی بے کل روح کے ہر زخم کو مندمل کرنے لگا
اک بھیانک چیخ میں
وہ اپنا خوف اس آدمی میں منتقل کرنے لگا
شہر کے ہنگام سے
بے خبر
آرام سے مرنے لگا

پہلے تو اس شخص کی آنکھوں کے لیے 'اندھے ٹوٹے بلب' کی تشبیہ کی داد دینی چاہیے۔کیسی نادر اور معنی خیز تشبیہ ہے!اندھا،ٹوٹا ہوا بلب بہ یک وقت تاریکی وشکستگی کی علامت ہے۔وہ جب اندھے پن کے ساتھ یوں ہی کسی کو پکڑ کر اپنے لمبے ناخنوں سے وحشیانہ انداز میں اس کا سینہ چاک کرتا ہے،تو اس کے شکار کے منھ سے بھیانک چیخ برآمد ہوتی ہے۔وہ دوسرے کے دل میں اپنا خوف منتقل کرتا ہے،اور اپنے خوف سے رہائی پاتا ہے۔اپنی روح کے زخم کو دوسرے کے چاک سینے سے پیدا ہونے والی بھیانک چیخ سے مندمل کرنا....یہ ایک ایسا تناقض ہے، جسے جدید شاعری و آرٹ میں عام طور پر پیش کیا گیا ہے۔لیکن اسے عام فہم انداز میں نہیں سمجھا جا سکتا،یعنی جدید انسان کی صورتِ حال سادہ اور عمومی نہیں، گھمبیر، پیچیدہ اور خصوصی ہے۔وہ اندھا شخص اپنی روح کے زخموں کو مندمل کرنے کی باقاعدہ جدوجہد کرتا ہے،یعنی اپنی صورتِ حال سے مصالحت اختیار نہیں کرتا۔چوں کہ اندھا ہے،اس لیے اس کی جدوجہد اس شخص سے مختلف ہے،جس کی بینائی سلامت ہوتی ہے۔رہائی کے تصور میں بھی تناقض ہے؛وہ زندگی سے رہائی ہے یا خوف سے؟ وہ کیسا خوف ہے،جس سے رہائی پرسکون موت سے ہوتی ہے؟ یہ ایسے سوال ہیں،جن کے کوئی واضح جواب ممکن نہیں۔ان کی مدد سے ہم جدید نظم میں ظاہر ہونے والی ذات کی پیچیدگیوں اور تاریکیوں کا احساس کر سکتے ہیں۔علاوہ ازیں یہ اندھا شخص اسی شہر کی ایک گلی سے برآمد ہوتا ہے،لہٰذا وہ تاریک وشکستہ سماج کا نمائندہ بھی سمجھا جا سکتا ہے۔وہ اپنا خوف ،افراد کے سینوں میں منتقل کرتا ہے،اور ان کی بھیانک ، چیخ ،موت کی پروا نہیں کرتا۔افراد اس کے آگے بے بس ہیں۔

جدید شاعر اس نتیجے پر تو پہنچ گیا کہ ذات کے شکستگی کا گہرا تعلق سماج سے ہے،یعنی اس کے 'اندر' کی

دنیا میں 'باہر' کی دنیا دخیل ہے،اور اس کی دگرگوں صورت حال کی ذمہ دار بھی ہے لیکن وہ اس یقین سے دست بردار نہیں ہوا کہ وہ 'ذات' کی مستند شناخت اور ذات کا مستند تجربہ کر سکتا ہے۔دوسرے لفظوں میں وہ ذات کو کسی اور کی دین نہیں سمجھتا تھا۔مابعد جدیدیت نے اس یقین پر کاری ضرب لگائی ہے۔اس کا مؤقف ہے کہ جسے ذات یا انا کہتے ہیں،وہ سراسر غیر کی ایک چال کی حیثیت رکھتی ہے۔اسے جواں مرگ شاعر دانیال طریر نے اپنی نظم میں پیش کیا ہے۔

نہیں میں نہیں ہوں
کسی دوسرے نے مجھے ''میں'' کہا ہے
تو میں ہو گیا ہوں
نفس کھینچتا ہوں
مگر زندگی میری خواہش نہیں ہے
مجھے زندگی نے چنا ہے
لہٰذا مرے فیصلے زندگی کر رہی ہے
میں روتا نہیں ہوں
مری آنکھ سے اوس کے پھول
غم کی ہوائیں گراتی ہیں
کلیاں ہنسی کی
مرے لب پہ کھلتی نہیں ہیں
خوشی کی بہاریں کھلاتی ہیں
خود آتی جاتی ہیں دل میں تمنائیں

......

نہیں میں کوئی بھی نہیں ہوں
مجھے نظم لکھتی ہے
میں نظم لکھتا نہیں ہوں

(دانیال طریر،'میں نفی میں')

ظاہر ہے یہ مضمون، جدید شاعری کے اس مضمون سے مختلف ہے جس کے مطابق خود شاعر کی ذات

ہی، شاعری کی تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ میں تماشا اور میں ہی تماشائی ہے۔ جیسا کہ ساقی فاروقی ایک نظم ہی کا عنوان 'میں اور میں' رکھتے ہیں، یعنی پہلا بھی 'مَیں' ہے اور دوسرا بھی 'مَیں'۔ درمیان میں کوئی غیر ہے ہی نہیں۔

کون تماشائی ہے؟ میں ہوں.....اور تماشا

میں ہوں میں

مگر دانیال کی نظم شروع ہی یہاں سے ہوتی ہے کہ سرے سے 'مَیں' ہے ہی نہیں۔ اپنی 'مَیں' کی نفی کے اثبات سے نظم شروع کرنے کا مطلب، جدید نظم کے مرکزی ستون کو گرانا ہے۔ جدید نظم نے بھی کچھ بڑے ستون گرائے تھے؛ اس نے قدیم اساطیری خداؤں کی نفی کی تھی، اور ان سے پیدا ہونے والے خلا کو جدید شاعر کے دیوتائی تصور سے پر کیا تھا۔ یعنی مرکز کو قائم رکھا تھا، مگر مرکز کا تصور مابعد الطبیعیاتی سے بشری کر دیا تھا۔ مابعد جدید نظم، جدید شاعر کو اس کے دیوتائی مقام سے معزول کرتی ہے، اور اسے نظم کا خالق وحدۂ لاشریک تسلیم نہیں کرتی۔ وہ اس دیوتا کو ایک 'غیر' اور 'دوسرے' کا کام کہتی ہے۔ مابعد جدید شاعری کا بنیادی تصور بہ قول ثروت یہ ہے:

پتھروں میں آئنہ موجود ہے

یعنی مجھ میں دوسرا موجود ہے

'پتھر میں آئنے' کی تمثیل کلاسیکی ہے، جہاں اس کا منشا کثرت میں وحدت، متفرقات میں اشتراک کی جستجو تھا۔ یعنی وہاں آئنہ، دوسرا اور غیر نہیں تھا، ان کا غیر ہونا محض التباس تھا مگر مابعد جدیدیت میں آئنہ، پتھر کا غیر ہے۔ یہ 'غیر' علامت ہے: باہر، سماج، زبان، ثقافت، تاریخ، بیانیوں وغیرہ کی۔ اسی لیے دانیال کی نظم میں یہ خیال پیش کیا گیا ہے کہ میں نظم نہیں لکھتا، مجھے نظم لکھتی ہے۔ تاہم یہ نظم صرف مابعد جدیدیت کے اس تصور کو منظوم نہیں کرتی۔ اگر یہ نظم صرف اسی مضمون کی حامل ہوتی تو ایک معمولی نظم ہوتی کہ ایک معروف خیال کو نظم کرنے سے کوئی فن پارہ وجود نہیں آتا۔ جو بات اس نظم کو اہم بناتی ہے، وہ داخلی نفسیاتی جبر کی طرف اشارے ہیں۔ یہ جبر زبان اور اس میں لکھے گئے بیانیوں کے ذریعے آدمی کی ہستی کی بعید ترین حدوں تک پہنچ جاتا ہے۔ گویا آدمی کے اندر جو محشر برپا ہے، وہ کسی اور کا ہے۔ اسی طرح آدمی جس ''میں'' کے ذریعے اپنی شناخت کرتا ہے، کھلتا ہے کہ وہ ''میں'' کسی اور کا وضع کردہ ہے، کسی اور سے مستعار ہے۔ جبر یہ ہے کہ آدمی اسی کے ذریعے اپنا اظہار اور اپنی شناخت کرنے پر مجبور ہے، یعنی جس دوسرے نے اسے وضع کیا ہے، وہ خود کو مخفی رکھتا ہے، اور آدمی کو اس گمان میں مبتلا رکھتا ہے کہ وہ ''میں'' آدمی کی اپنی تخلیق ہے۔ گویا اس جبر کی کارفرمائی دو سطحی ہے: اپنی کارفرمائی کو چھپائے رکھنا اور التباسات پیدا کرنا۔ یہی وجہ ہے کہ زبان وثقافت کے جبر کو شناخت کرنا

آسان نہیں ہوتا۔ آدمی کے اندر ''دوسرا'' اس حد تک حاوی (مگر مخفی) ہوتا ہے کہ آدمی محض ایک وسیلہ یا میڈیم بن کر رہ جاتا ہے۔ آدمی کی خواہشیں بھی اس کی اپنی نہیں ہوتیں؛ وہ دوسروں (جنھیں طاقت، اجارہ، پوزیشن حاصل ہوتی ہے) کی خواہش کی خواہش کرتا ہے۔ یوں وہ شناخت کے نام پر مسلسل عدم شناخت اور اپنی خواہش کے نام پر دوسرے کی خواہش کرتا جاتا ہے، نیز اپنے اثبات کے پردے میں دراصل مسلسل اپنی نفی کرتا جاتا ہے۔ وہ خود کو نہیں لکھتا، کوئی اور اسے لکھتا ہے، اور یہ داخلی جبر کی انتہائی صورت ہے۔ جسے حقیقی مفہوم میں مابعد جدید نظم کہا جا سکتا ہے، وہ اس داخلی جبر کے نئی طرز کے فنکارانہ اظہار ہی سے وجود میں آتی ہے۔ (دانیال کی نظم فنکارانہ سطح پر جدید ہے) سیاسی جبر کو تو جدید نظم نے بھی پیش کیا، مابعد جدید نظم جبر کی 'علمیات' کو پیش کرتی ہے: جبر جس 'جگہ' قائم ہوتا ہے، جس رنگ میں تشکیل پاتا ہے، جس حکمت عملی میں مضمر ہوتا ہے، اسے مابعد جدید نظم ظاہر کرتی ہے۔

شاعر نہیں نظم خود کو لکھتی ہے، اس خیال کی بہ ظاہر مماثلت اس قدیم نظریے سے ہے جس کے مطابق فن کی دیویاں شاعر پر حاوی ہو جاتی تھیں جو شاعر کو بے بس کر دیتی تھیں، مگر اصلاً دونوں میں ایک اہم فرق موجود ہے۔ قدیم شاعر سے دیویاں، اپنی مابعد الطبیعی دنیا کی باتیں لکھواتی تھیں، مگر مابعد جدید شاعر سے نظم ارضی و سماجی (Mundane) دنیا کو لکھواتی ہے۔ نصیر احمد ناصر کی (نثری) نظم 'نظم دیوی' میں قدیم شعری نظریے کی بازگشت ملتی ہے۔

میں اسے نہیں ملتا
وہ مجھے ملنے آ جاتی ہے
اطلاع دیے بغیر

میں اسے نہیں سوچتا
وہ مجھے سوچتی رہتی ہے
اور دیکھ لیتی ہے مجھے
درختوں اور مکانوں کی آنکھوں سے

میں اسے نہیں چھوتا
مگر وہ بھگوئے رکھتی ہے مجھے

نادیدہ لمس کی بارشوں میں

میں اسے نہیں لکھتا
وہ مجھے لکھتی رہتی ہے
ان کہے، ان سنے لفظوں میں
اور پڑھ لیتی ہے مجھے
دنیا کی کسی بھی زبان میں

میں کہیں بھی ہوں
وہ مجھے ڈھونڈ لیتی ہے!

یہ مابعد جدید نظم نہیں ہے کہ اس میں اس بحران کا کہیں شائبہ تک نہیں جو نظم کے آدمی پر حاوی ہونے اور اس کی نفی کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ البتہ اس میں تفاخر کا اظہار ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک فیض یاب (Blessed) شاعر ہے۔ وہ نظم کو نہیں، نظم اسے ڈھونڈتی ہے۔ خود کو فیض یاب سمجھنے کا خبط کلاسیکی اور جدید شاعروں کو بھی لاحق رہا ہے۔ نظم سے تعارف کے تجربے کو لکھنا ایک بات ہے (جس کا لازمی نتیجہ انکسار اور خود پر ایک عظیم اسرار کے چھا جانے سے بے بس کر دینے والی صورت حال کا انکشاف ہوتا ہے) نظم کو اپنی تلاش میں سرگرداں دکھانا یکسر دوسری بات ہے!

بہ ظاہر مابعد جدید نظم، کلاسیکی صوفیانہ شاعری سے مماثل محسوس ہوتی ہے، جس میں ''میں ناہیں، سب توں'' یا ''آکھو مینوں دھید و رانجھا، ہیر نہ آکھو کوئی'' یا ''من و تو کی نہیں ہے گنجائش/حرف وحدت کی گفتگو ہے یہاں'' (میر محمدی بیدار) جیسے مضامین ملتے ہیں۔ میں کی نفی میں 'تو' کا اثبات۔ لیکن یہ مماثلت ظاہری اور دھوکہ دینے والی ہے۔ اسی طرح کا التباس جدید نظم میں بھی موجود تھا۔ اس نے مرکز کی نفی نہیں کی تھی؛ حقیقتاً مابعد الطبیعیاتی مرکز کی جگہ بشری دیوتائی مرکز کو دے دی تھی، جس میں کہیں کہیں مابعد الطبیعیاتی مرکز کی یادداشت موجود تھی اور بازگشت سنائی دیتی تھی۔ مابعد جدید نظم یہ تو کہتی ہے کہ 'میں ناہیں، سب توں' مگر یہ 'تو' لسانی، سماجی، ثقافتی، تاریخی ہے، مابعد الطبیعیاتی نہیں؛ اسے اسی سماجی دنیا میں تشکیل دیا گیا ہے، اس کا سرچشمہ کسی اور دنیا میں نہیں۔ اس اعتبار سے مابعد جدید نظم، جدید نظم کا بابِ آئندہ ہے، باب گزشتہ نہیں۔ حسین عابد اور مسعود قمر کی (نثری) نظم میں 'مَیں' کو لفظوں سے لبریز قرار دیا گیا ہے۔ دانیال کی نظم میں مابعد جدید خیال

نمایاں ہے، مگر عابد و قمر کی نظم مابعد جدید کشف کا درجہ رکھتی ہے۔ پہلے نظم دیکھیے۔

جنگل
میرا اندر بننے سے
ڈرتا ہے
کوئی درخت اتنا
اندھیرا پسند نہیں کرتا

دریا
مجھ میں داخل نہیں ہوتا

دریا
بند جگہوں سے کتراتا ہے
میں
میوے اور مچھلی
پیش نہیں کر سکتا
میرا اندر لفظوں سے بھرا ہے

('درخت اندھیرا پسند نہیں کرتا')

جنگل و دریا اگر 'فطرت' ہیں تو لفظ 'ثقافت'۔ اس نظم کا متکلم کہتا ہے کہ فطرت اس کے اندر قیام نہیں کرتی، کیوں کہ وہاں 'اندھیرا' اور 'بند جگہیں' ہیں؛ جنگل اندھیرا پسند نہیں کرتا، اور دریا کو بند جگہ پسند نہیں۔ اندر اندھیرا اور بند جگہیں کیوں ہیں؟ کیا اس لیے کہ اندر لفظوں سے بھرا ہے؟ کیا لفظوں ہی نے اندر تاریک و تنگ جگہ پیدا کی ہے؟ لفظ کے بارے میں کلاسیکی تصور یہ ہے کہ وہ روشنی، نجات، آزادی کا استعارہ ہے۔ اس تصور میں لفظ کا دوسرا رخ دب (Supress) گیا ہے۔ لفظ روشنی کے ساتھ ساتھ تاریکی، قید اور غلامی کا استعارہ بھی ہے۔ آخر سب طرح کے منفی، انسان کش، غلامانہ تصورات لفظ کے ذریعے ہی تو پہنچتے ہیں، بلکہ لفظ ہی کے اندر تشکیل پاتے ہیں۔ چناں چہ کم از کم استعاراتی سطح پر یہ بات درست ہے کہ آدمی کے اندر تاریکی لفظوں کے سبب ہے۔ کون سے لفظوں کے سبب، اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ یعنی مخصوص الفاظ کے سبب اندر تاریک نہیں ہوا، بلکہ لفظوں کے سبب۔ اس کا مطلب یہ لیا جا سکتا ہے کہ نظم میں لفظ کے دبائے گئے رخ (Suppressed aspect) کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ نظم اس بات پر بھی زور دیتی محسوس ہوتی ہے کہ

آدمی کا اندر.... یعنی اس کی ذات، اپنے ہونے کا شعور.... فطرت سے نہیں ثقافت سے 'بنا' ہے۔ یہی مابعد جدید کشف ہے۔ جیسے جیسے آدمی لفظوں اور ان سے بننے والی دنیا میں سفر کرتا جاتا ہے، وہ حقیقی، فطری دنیا سے دور ہوتا جاتا ہے، اور ایک تخیلی و تشکیلی دنیا میں اسیر ہوتا جاتا ہے؛ بلاشبہ یہ بے کنار دنیا ہوتی ہے، اور اسی بنا پر ایک بڑا قید خانہ بھی ہوتی ہے۔ 'لفظ' ہی کے ذریعے آدمی کو شناخت حاصل ہوتی ہے اور ایک داخلی نظم پیدا ہوتا ہے، لیکن آگے جبر کی نئی نئی صورتوں کا سامنا بھی اسی لفظ کے سبب ہوتا ہے۔ یعنی وہ لفظ کے ذریعے درخت کو شناخت تو کر لیتا ہے، مگر خود درخت سے کٹ جاتا ہے؛ وہ درخت کی جو شناخت قائم کرتا ہے، وہی اصل درخت سے اسے دور لے جاتی ہے؛ شناخت میں عدم شناخت کا یہی مفہوم ہے۔ مابعد جدیدیت لفظ کو معصوم، غیر جانب دار ،شفاف نہیں سمجھتی۔

گزشتہ سطور میں یہ ذکر ہوا کہ مابعد جدید نظم جبر کی علمیات کو پیش کرتی ہے، یعنی جبر جس 'جگہ' قائم ہوتا ہے، جس 'طور' قائم ہوتا ہے، اور جس 'طریقے' سے خود کو چھپاتا ہے، مابعد جدید نظم اسے پہچاننے کی سعی کرتی ہے۔ یہ 'جگہ'، 'طور'، 'طریقہ' کہیں باہر نہیں ہیں؛ وہ ہماری نفسی دنیا میں راج کرنے والے تصورات و رسمیات ہیں، جنھیں تشکیل تو باہر کی حقیقی سماجی دنیا میں دیا جاتا ہے، مگر ان کی حکمرانی ہماری نفسی دنیا میں ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح میں انھیں کبیری بیانیے کہا گیا ہے۔ تنقید و تحلیل کی آنچ سے دور رکھے گئے کبیری بیانیے ،جبر کا ماخذ ہوتے ہیں۔ وہ ایک ایسے آدرش کی مانند ہوتے ہیں، جسے زندگی سے بڑا سمجھا جاتا ہے، یعنی عام ،معمولی، روزمرہ کی دنیا سے عظیم تر۔ اس کے حصول کی کوشش ہی میں جبر ظاہر ہوتا جاتا ہے، اور آدمی اپنی عام معمولی زندگی یعنی چھوٹے چھوٹے بیانیوں سے یعنی اپنی آزادی سے محروم ہوتا جاتا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی بات پروین طاہر نے اپنی (نثری) نظم 'مجھے اپنی دنیا سے رخصت کرو' میں کہی ہے۔

اے اساطیری دیویو، دیوتاؤ / اے بن واسیو/ دھیان میں بیٹھے
رشیو/ گیان میں ڈوبے جوگیو/ صوفی بزرگو، اولیاؤ/ مجھے اپنی دنیا سے
رخصت کرو! / تمھارے دکھوں کا بوجھ ڈھوتے ڈھوتے / میرے کندھے
جھک گئے ہیں / تمھارے آدرشوں کا پالن کرتے کرتے / میں عام آدمی
کی زندگی کرنا / بھول گئی / میں نے تمھارے آنسوؤں کو / موتیوں کی طرح
سنبھالا / تمھاری شکتی کو اپنی ڈھال بنایا / تمھارے فرمودات اور طریقت کو
/ مقدس جانا / مگر تم سب زندگی سے / بہت بڑے تھے / اور زندگی بہت

معمولی / تمھاری خلعتیں، ہمارے جسموں پر / فٹ نہیں آتیں / اور تمھاری
دنیا میں رہتے رہتے / اب مجھے اپنے معمولی پن کا احساس / بہت ستانے
لگا ہے / مجھے اذن دو کہ میں اپنی / چھوٹی سی دنیا اور معمولی سی زندگی میں
لوٹ جاؤں نیا ورعافیت پاؤں!

اساطیری دیوتا، رشی، جوگی، صوفی.... ان سب کا فلسفہء نجات و عرفان، زندگی بسر کرنے سے متعلق ایک کبیری بیانیہ تھا۔ اس نظم کی متکلم جب ان کی دنیا سے رخصت طلب کرتی ہے تو اس کا سبب تقدیس میں لپٹا وہ جبر ہے، جس سے اس کے کندھے جھک گئے تھے، اور وہ روزمرہ معمولی زندگی، یعنی اپنی حقیقی زندگی کرنا بھول گئی تھی۔ جدید نظم میں بھی عام، روزمرہ زندگی کی طرف توجہ ملتی ہے، لیکن وہاں کسی نہ کسی شکل میں دیوتائی احساس موجود رہتا تھا۔ جدید شاعر معمولی واقعے کو استعارہ بنا کر اسے غیر معمولی بنانے کی کوشش کرتا تھا، یعنی وہ بنیادی، عظیم معنی کی تلاش نہیں بھولتا تھا مگر مابعد جدید شاعر معمولی، عام، چھوٹی، صغیری دنیا ہی میں رہنا پسند کرتا ہے۔ اسی کا جشن مناتا ہے، اور اس کو لاحق جبر کی نو بہ نو صورتوں کو پیش کرتا ہے۔ یعنی وہ استعارے کے جبر کی نشان دہی بھی کرتی ہے!

پروین طاہر کے لہجے میں انکسار ہے؛ وہ نجات و آزادی کے کبیری بیانیوں سے رخصت طلب کرتی ہے جب کہ حسین عابد اور مسعود قمر کے لہجے میں تیقن ہے۔ ان کی نظم 'خداؤں کا اغوا' خاصی جرأت مندانہ نظم ہے۔ خدا ایک تصور کے طور پر تمام کبیری بیانیوں کا عظیم بیانیہ ہے۔ اس نظم کا متکلم کہتا ہے کہ ایک بشر کے طور پر وہ مرنے سے خوفزدہ تھا، اس لیے اس نے روح کا تصور تخلیق کیا جو ہمیشہ باقی رہتی ہے۔ چوں کہ روح انسانی تصور کی تخلیق تھی، اس لیے یہ بھی فنا ہو سکتی تھی۔ چناں چہ موت اور روح دونوں پر گرفت رکھنے کے لیے اس نے خدا کا خیال تراشا۔ لیکن خدا اغوا ہونے لگے۔ گویا انسان نے جتنے بڑے خیال سوچے، سب طاقت وروں نے چرا لیے۔

موت کو پسپا کرنے کے لیے / میں نے روح کو جنم دیا / اور / ان
دونوں کو قابو کرنے کے لیے / خداؤں کو / لیکن خداؤں کا اغوا عام ہو گیا
/ خدا مخلوق کی / اور مخلوق خداؤں کی / تلاش میں رہی / مگر دونوں جیب
کتروں کے ہاتھ لگے / جیب کترے کو اب / ان دونوں کو چوگا کھلانے
/ کے لیے / دن رات محنت کرنا پڑتی ہے۔

('خداؤں کا اغوا')

یہاں ہم ایک بات ہرزورد دنیا چاہتے ہیں کہ خدا کا انکار اور چیز ہے،، خدا کے تصور سے اختلاف اور چیز ہے۔ اس نظم میں خدا کی ہستی کے ہونے نہ ہونے کو موضوع نہیں بنایا گیا۔ اس کا موضوع خدا کے تصور پر کی جانے والی سیاست ہے۔ خدا کا تصور اغوا ہو سکتا ہے، خدا نہیں۔ خدا کے تصور کو انسانی دنیا سے اغوا کرنے والے کون ہیں؟ جیب کترے۔ ہوس کے بندے، دوسروں کے مال و محنت کو چالاکی سے ہتھانے والے سرمایہ دار! پھر یہی سرمایہ دار خدا کے مخصوص تصورات کی بنا پر اپنی سیاست و معیشت بہتر کرتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ سرمایہ دارانہ معیشت، دائیں بازو کی فکر کی حامی رہی ہے۔

جدید نظم اگر ذات کی شکستگی پر ملال کا ظہار کرتی ہے تو مابعد جدید نظم، ذات کے لامرکز ہونے کا جشن مناتی ہے۔ یہ خاصا بڑا فرق ہے۔ ذات کے شکستہ ہونے کا احساس شاعر کو دکھی کرتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ وہ ذات کی یکتائی اور وحدت میں یقین رکھتا ہے، اور اس کی سعی کرتا ہے، جب اس میں ناکامی سے دوچار ہوتا ہے، اور ذات کو شکستہ کرنے والے سماجی و جبلی عناصر کے آگے بے بس ہوتا ہے تو ملال محسوس کرتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ مابعد جدید شاعر ذات کی لامرکزیت کا جشن کیوں مناتا ہے؟ متحد ذات کی جستجو، بہ قول لوئی اے سیس، دراصل طاقت کی ایک چال ہے۔ یعنی متحد ذات کے تصور میں انسانی فطرت کی کثیر الصورتی کی نفی کی جاتی ہے۔ اور ایسی ذات طاقت ور گروہوں کی آئیڈیالوجی کو قبول کرنے، اور اس پر عمل کرنے کا اچھا ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ جب کہ غیر متحد، لامرکز ذات طاقت کی چالوں کا ذریعہ نہیں بنتی، اس لیے یہ آزادی کا جشن کا ہے، طاقت وِروں اور طاقت کی چالوں سے آزادی کا جشن! اس نکتے کو مزید واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ متحد ذات، اپنی واحد شناخت قائم رکھتی ہے؛ یہ شناخت مذہبی، مسلکی، قومی، لسانی، نظریاتی، نسلی، خاندانی، پیشہ ورانہ، یہاں تک کہ صنفی... کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ ایک شخص اپنی واحد قومی شناخت کے ذریعے، اس شناخت میں شریک سب لوگوں کے ساتھ محبت کا رشتہ قائم کرتا ہے۔ واحد شناخت (خواہ وہ مذہبی ہو، نسلی ہو، لسانی ہو، یا صنفی ہو) متعلقہ سماج میں اپنی بقا، ترقی اور طاقت کی جدوجہد میں مسلسل مبتلا ہوتی ہے، اس لیے وہ دوسری شناختوں سے مخاصمانہ رشتہ استوار کر لیتی ہے۔ یہ مخاصمت اپنی اصل میں آئیڈیالوجیائی ہوتی ہے۔ طاقت کی سیاست میں اپنی فتح کے لیے، واحد شناخت میں غیر مشتبہ یقین کے حامل افراد..... یعنی متحد ذات کے حامل .... ضروری ہوتے ہیں، جنھیں آئیڈیالوجی کی جنگ کا ایندھن بنایا جاتا ہے۔ تمام آمرانہ ریاستیں یا انقلاب کے داعی گروہ 'واحد شناخت کی حامل متحد ذات' کی جستجو کو انسان کی عظیم روحانی آرزو کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ دوسری طرف لامرکز، غیر متحد ذات واحد شناخت کی حامل نہیں ہوتی۔ یعنی وہ شناخت کے واحد تصور.... خواہ وہ قومی ہو،

نسلی ہو، صنفی یا مذہبی و مسلکی ہو.... کو قبول نہیں کرتی۔ واضح رہے کہ وہ شناخت کے تصور کو تو تسلیم کرتی ہے، مگر کسی ایک شناخت کی حمیت کو نہیں۔ وہ بہ یک وقت کئی شناختوں کو قبول کرتی ہے جو باہم متضاد بھی ہو سکتی ہیں؛ تاہم ایک وقت میں، ایک خاص سیاق میں ایک ذات ہی ظاہر و نمایاں ہو سکتی ہے، اور باقی پس منظر میں یا دبی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں؛ ایک سے زیادہ ذاتیں جہاں ظاہر ہونے کی کوشش کریں گی، وہ ایک نفسی انتشار کی صورتِ حال ہوگی۔ اس کی نظر میں ایک شناخت پر اصرار کا نتیجہ تنگ نظری، نرگسیت، جارحیت، شدت پسندی اور خود سے مختلف شناختوں کے لیے نفرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا محض دعویٰ کرنے سے ذات کی کثیر الصورتیت کو تسلیم کیا جا سکتا ہے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ذات کے متحد ہونے کا تصور تقریباً وہی ہے جو کسی زمانے میں شعور کے بارے میں تھا؛ یہ کہ انسانی شخصیت میں شعور کو مرکزیت حاصل ہے، شعور ہی کی مدد سے وہ ہر شے کو شناخت کرتا ہے، اور شعور مستقل رہتا ہے۔ لیکن لاشعور (جو ہمیشہ سے موجود تھا، اور جس کی طرف آرٹ میں اشارات موجود تھے) کی دریافت نے شعور کی مرکزیت ختم کر دی، نیز انسانی شخصیت میں شعور کی حاکمیت کے تصور کو بھی چیلنج کر دیا۔ یہاں تک کہ سرریئلسٹوں نے خوابوں یعنی لاشعور کے اظہار کو بھی بنیادی انسانی حقیقتوں کو سمجھنے کا وسیلہ بنایا۔ یہاں ہم دو باتیں کہہ سکتے ہیں: انسانی شخصیت کے تصور میں لاشعور بہ طور غیر موجود تھا، اور لاشعور کو دبایا گیا تھا۔ واحد ذات کے تصور میں بھی ذات کی کثیر الصورتیت کو غیر موجود سمجھا جاتا ہے، یا دبایا جاتا ہے۔ مثلاً ہیرو سازی میں ایک شخص کی محض ایک شناخت یا چند مماثل خصوصیات کے ایک مجموعے (مثلاً بہادری، سخاوت، ذہانت، خلوص، کمٹمنٹ، استقامت، نیکی، عدل وغیرہ) کو ابھارا جاتا ہے، اور باقی خصوصیات (جو ایک عام شخص میں موجود ہوتی ہیں) کو دبا دیا جاتا ہے؛ اسے زندگی سے بڑا سمجھا جانے لگتا ہے، اور زندگی کے عام قاعدے کلیے اس پر لاگو نہیں کیے جاتے۔ یعنی یہ دعویٰ نہیں حقیقت ہے کہ ایک شخص کی کئی شناختیں ہیں، کئی ذاتیں ہیں، مگر ہم چوں کہ ایک وقت میں ایک ہی ذات کا تجربہ کرتے ہیں، اس لیے باقی شناختیں ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔ اگر ہم اس فلسفیانہ تصور کو بالکل سادہ اور قدرے کھردرے انداز میں سمجھیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ایک شخص ایک یا کئی ملکوں کا شہری ہے، اپنے ملکوں یا ملکوں کے قومی تصورات میں شریک یا ان کا نکتہ چیں ہے، ایک خاص یا کئی زبانیں بولنے والا ہے، مخصوص ثقافتی رسوم و اخلاق کا حامل ہے، ایک خاص مذہب و مسلک سے متعلق ہے، یا سرے سے ان میں یقین نہیں رکھتا، وہ مرد، عورت یا خواجہ سرا ہے، وہ کسی خاص پیشے سے تعلق رکھتا ہے، کسی خاص شوق کا حامل ہے، وہ باپ، ماں، بیٹا، بیٹی ہے؛ دنیا، آخرت، سماج، سیاست، ماضی و معاصر مشاہیر سے متعلق اس کے کچھ خیالات ہیں، مختلف لوگوں سے اس کے مختلف قسم کے

مراسم ہیں، اور لوگ اس کے سلسلے میں مختلف قسم کی آرار کھتے ہیں۔ وہ ان سب شناختوں کا حامل تو ہے، مگر ایک خاص لمحے اور سیاق میں وہ ایک شناخت کا اظہار کر سکتا ہے۔ چوں کہ اس کا اظہار باہر کی سماجی دنیا میں ہوتا ہے، لہٰذا وہی یہ طے کرتی ہے کہ وہ کس شناخت کا اظہار کس طور کرے گا۔ (اس سے مستثنیٰ صرف باغیانہ مزاج رکھنے والے ہیں)۔ باہر کی سماجی دنیا میں مخصوص حالات کے علاوہ وہ ادارہ جاتی منصب بھی ہیں، جو آدمی کی مخصوص شناخت کو ظاہر ہونے پر مجبور کرتے ہیں، یا موقع دیتے ہیں۔ استاد، ادیب، صحافی، دانش ور، شوہر، بیوی، سربراہِ ادارہ، خطیب... یہ سب ادارہ جاتی منصب ہیں، جو آدمی کو خاص وقت میں خاص شناخت ظاہر کرنے اور باقی شناختوں کو دبانے، یا کم از کم انھیں پابہ زنجیر رکھنے (restrain) پر مجبور کرتے ہیں۔ ایک شخص کی ایک شناخت کی 'طاقت' دراصل اس کی اپنی نہیں، ادارہ جاتی ہوتی ہے، مستعار، وقتی، پابند سیاق اور اسی کے اندر کارگر ہوتی ہے۔

اصل یہ ہے کہ مابعد جدید نظم جب ذات کی لامرکزیت کو پیش کرتی ہے تو اس کا مقصد شناختوں کی بد نظمی کو پیش کرنا نہیں ہوتا اور نہ ہی انسانی ہستی کے ان کثیر تشخصات کی محض نشان دہی ہوتا ہے، جو موجود ہمیشہ سے تھے، مگر انھیں تسلیم نہیں کیا گیا تھا۔ یہ تشخصات نہ تو مستقل ہوتے ہیں، نہ ابدی؛ وہ سب کسی نہ کسی خاص صورتِ حال، کسی مخصوص سیاق کے پابند ہوتے ہیں۔ مابعد جدید نظم، پہلے نظم ہے پھر وہ کچھ اور ہے۔ نظم کی قدیمی خصوصیت یہ ہے کہ وہ چیزوں اور خیال و تصور کو محسوس بنا کر پیش کرتی ہے؛ کسی خیال کو محسوس بنایا، اسے اپنے جسم و روح میں سے گزارنا ہے؛ اس کے ہر کانٹے، ہر لرزش، ہر ذائقے گویا ہر امکان کو احساس کی سطح، یعنی انسانی سطح پر پہچانا ہے؛ نیز اس دوری و گریز پائی کو مٹانا ہے جو خیال کی صفت ہے۔ مابعد جدید نظم جب کثیر تشخصات کے خیال کو محسوس بناتی ہے، انھیں اپنے جسم و روح سے گزارتی ہے تو دراصل سماجی و نفسیاتی جبر سے آزادی کا تجربہ کرتی ہے۔ میراجی کی نظم 'الجھن کی کہانی' میں اسی جبر کا ذکر ملتا ہے۔ ہم نے میراجی پر اپنی کتاب میں اس نظم کو کثیر جذبیت کا حامل کہا ہے۔ کثیر جذبیت، کثیر الصورتیت یا کثیر تشخصات ہی کا دوسرا نام ہے۔ اس بات پر ہم ایک بار پھر زور دینا چاہتے ہیں کہ جدید نظم ہی میں مابعد جدید نظم کی طرف پیش قدمی کا سامان موجود تھا۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس نظم کی یہ لائنیں دیکھیے:

ایک اکہرا، دوسرا دہرا، تیسرا ہے سوتہرا ہے
ایک اکہرے پر پل پل کو دھیان کا خونیں پہرا ہے
دوسرے دہرے کے رستے میں تیسرا کھیل کا پہرہ ہے

تیسرا تہرا جو ہے اس کا سب سے اجاگر چہرہ ہے
گویا اکہرا پہرا، دہرہ مہرہ، تہرہ چہرہ ہے
ایک اکہرا کاغذ، دہرہ تہرا ہو کر ناؤ بنی
ناؤ سے پل بھر بچے بہلے کھیل کھیل میں گھاؤ بنی
گھاؤ بنی تو دل میں دھیان یہ آیا کہہ دیں.... آؤ بنی

ایک اکہر، دوسرا دہرا، تیسرا تہرہ.... اپنی اصل میں 'لسانی' ہیں، یعنی وہ کسی خاص شے کی طرف اشارہ نہیں کرتیں، مگر زبان کے نظام کے اندر اپنا واضح مفہوم رکھتی ہیں؛ آدمی کی زندگی انھی نشانات کے تحت بسر ہوتی ہے، انھی کے ذریعے اس کی الجھنیں، خوشیاں، غم جنم لیتے ہیں۔ جب 'ایک، دوسرے، تیسرے' کے خیال کو محسوس کیا جاتا ہے تو معلوم پڑتا ہے کہ ایک، واحد نہیں ہے۔ ایک کی کئی تہیں ہیں؛ ایک میں اکہرے ہونے کی شناخت شامل اور در انداز ہے، یہی صورت دوسرے، تیسرے کے ساتھ ہے۔ سماجی و نفسیاتی جبر یہ ہے کہ اس 'ایک اکہرے' کو بھی خلوت و یکتائی حاصل نہیں ہے؛ اس پر ہر لمحہ ایک پہرہ ہے، یعنی ایک نگران آنکھ ہے، جو اسے غور سے دیکھے جا رہی ہے، اور اس کی تنہائی و یکتائی کے لیے خطرہ ہے۔ یہ نگران آنکھ، اندر ہی موجود ہے، اور اس بنا پر اس کی نگرانی، اور اس سے پیدا ہونے والا جبر کہیں زیادہ 'مکمل' اور شدید ہے؛ میراجی نے اسی لیے خونی پہرے کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یہ تو صرف 'ایک اکہرے' کی کہانی تھی۔ 'دوسرے دہرے' کے راستے میں 'تیسرا تہرا' حائل ہے۔ میراجی نے زبردست تخلیقی اپج کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک کو پہرے، دو کو مہرے اور تین کو چہرے کہا ہے۔ مہرہ اور چہرہ پہچانے جا سکتے ہیں۔ اب نظم کا مفہوم یہ بنتا ہے کہ باہر ایک چہرہ موجود ہے، جس کی واضح شناخت ہے، مخصوص خدوخال ہیں، یعنی سماج، اس کی آئیڈیالوجی۔ فرد اس کے لیے دوسرا ہے، جسے سماج اور اس کی آئیڈیالوجی اپنا مہرہ بناتی ہے۔ یہی مہرہ، آدمی کے اندر، زبان کے ذریعے، ایک خونی نگران آنکھ بنتا ہے۔ آدمی کو وہی بننے پر مجبور کرتا ہے جو چہرہ یعنی سماج اور اس کی آئیڈیالوجی کا منشا ہوتا ہے۔ اس طرح پہرے، مہرے اور چہرے کی ایک لیلا رچائی جاتی ہے۔ یہ سب آپس میں ادلتے بدلتے بھی رہتے ہیں؛ کثیر تشخصات کا ایک کھیل جاری رہتا ہے؛ چوں کہ یہ کھیل زبان کے ذریعے، اس میں لکھی گئی مخصوص شناختوں اور آئیڈیالوجیوں کے ذریعے کھیلا جاتا ہے، اس لیے نظر نہیں آتا؛ اسی لیے میراجی اسے 'بن کھیلا کھیل' کہتے ہیں۔ نظم کی آخری تین سطروں میں یہی بات کہی گئی ہے۔

تہرے کی ہر تہ میں یوں تو ایک نیا ہی چہرا ہے
لیکن ہر ایک چہرا اس بن کھیلے کھیل کا مہرہ ہے

جس کا رنگ اکہرا ہے

دیکھیے شاعر نے کثیر تشخصات کے خیال کو کچھ اس طرح محسوس کر کے بیان کیا ہے کہ واحد تشخص سے پیدا ہونے والا جبر نمایاں ہوگیا ہے۔'ایک اکہرے' کو اپنے متنوع تشخصات کے ساتھ جینے کا موقع نہیں ملتا؛ باہر کے چہرے کا مہرہ بننے والی خونی نگران آنکھ، اسے اپنی آزادی واختیار سے محروم رکھتی ہے۔ میراجی کی اس نظم کو اگر اردو کی پہلی مابعد جدید نظم کہا جائے تو شاید غلط نہ ہو۔

اس مقام پر جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں اگر فرق کرنا ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت میں ایک تشخص یا معنی کو دوسرے تشخص یا معنی پر فوقیت حاصل تھی؛ نفسی ولاشعوری وشخصی معنی، سماجی معنی سے افضل سمجھا گیا؛ استعارہ وعلامت وامیج وابہام کو لفظ کے لغوی، تشریحی معنی پر برتری دی گئی؛ یورپ، ایشیا ومشرق کے لیے کینن بنا؛ آفاقیت، مقامیت سے فائق تھی؛ انفرادیت واور جنلٹی، بین المتونیت سے برتر تھی؛ مرد کے علم، تجربے، معنی، قدر کو عورت کے علم وتجربے ومعنی وقدر پر برتری حاصل تھی؛ جب کہ مابعد جدیدیت درجہ بندیوں کے اس نظام (واضح رہے نیا نظام نہیں جدیدیت ہی کے نظام) ہی کو تہ وبالا کر دیتی ہے، اور انھیں طاقت وسیاست کی حکمتِ عملی کہتی ہے، یا طاقت حاصل کرنے کی حکمتِ عملی۔ چناں چہ مابعد جدیدیت میں سب قسم کے معانی، سب طرح کے متون، سب طرح کے اسالیب، سب قسم کے تشخصات اور سب طرح کی آوازوں کو اظہار کی آزادی حاصل ہے۔ وہ سب اشرافیائی درجہ بندیاں معطل ہو جاتی ہیں، جو اپنا 'مقام'، اپنی 'پوزیشن' تو مستحکم کرتی ہیں، مگر 'دوسروں، حاشیائی گروہوں' کے لیے موقع ومقام پیدا نہیں ہونے دیتیں۔ یہ بات ان لوگوں کو سخت گراں گزرتی ہے جو مذہب، تاریخ، سیاست، سماج، ادب اور انسانی شخصیت کے بارے میں 'خود راستی پر مبنی، اجارہ پسند اشرافیائی نظریے' کے حامل ہیں، اور جن کے یہاں ماضی کی مخصوص مگر مطلق تعبیر پر پختہ یقین اور جارحیت، طنز اور حقیقی تشدد کے لیے نرم گوشہ موجود ہوتا ہے۔

اسی ضمن میں رئیس فروغ کی (نثری) نظم 'خانم جان' دیکھیے، جس میں عورت ومرد کی درجہ بندی ساقط ہوگئی ہے۔ اس میں عورت سے متعلق مرد کے 'اشرافیائی وبرتر مگر سٹیریو ٹائپ تصور' کو حاشیے پر موجود 'عورت' کی آرزو کے ہاتھوں تہ وبالا (Suvbert) ہوتے دکھایا گیا ہے۔ عورت پدرسری سماج میں حاشیے پر رہی ہے۔ طوائف اس حاشیے کے بھی حاشیے پر ہے۔ نظم کا متکلم مرد ہے جو خانم جان سے متعلق کہتا ہے کہ اس کا بدن روشنی کی کرن ہے، اس کے پاس آکر مرد گھر کی عورت کو وقتی طور پر بھول جاتا ہے، اور اس کی آنکھوں میں بستر ہی پینٹ کیے جاسکتے ہیں (گھر نہیں)؛ یعنی وہ محض ایک شے ہے، جنسی شے؛ عقل اور عظیم آرزوؤں سے خالی۔ نظم کے آخری حصے میں عورت ایک ایسی آرزو کا اظہار کرتی ہے کہ مرد کردار پر سکوت طاری ہو جاتا ہے۔

مٹی کا بدن
ناچے تو کرن
وہ روشنیوں میں ناچنے والی
خانم جان

اس کے ہاتھوں کی بدلی میں
میرے باز
اپنا آنگن بھول گئے

میں نے کہا
میں نے تیری دو آنکھوں میں
کتنے بستر پینٹ کیے
جس وقت یہ کمرہ چھوڑوں گا
اپنے سارے خواب
تجھ سے واپس لے لوں گا
خانم جان

اس نے کہا
آؤ صبح سے پہلے
ہم تم
پچھلے ایک برس میں مرنے والوں کی فوٹو دیکھیں

خانم جان کے پاس پچھلے ایک سال میں کن مرنے والوں کی تصویریں ہیں؟ کیا وہ اس کے ہاتھوں مرے، جنگ میں مرے، یا کسی وبا میں مرے، یا اس کے چاہنے والے تھے جو ایک ایک کر کے گزر گئے؟ نیز یہ تصویریں اس کے پاس کیوں ہیں؟ کہاں سے آئیں؟ ان تصویروں کو صبح تک وہ اپنے نئے گاہک کے ساتھ مل کر دیکھنے کی خواہش کیوں کرتی ہے؟ نظم میں یہ سب معرضِ ابہام میں ہے، مگر خانم جان کی یہ آرزو بالکل واضح ہے: وہ

مرنے والوں کی تصویریں دیکھنا چاہتی ہے، اور مرد کردار کے بستر پینٹ کرتے تخیل کو اپنی ایک ایسی آرزو کے تابع کرنا چاہتی ہے، جس کی توقع ایک طوائف سے، اس کے پاس آنے والا مرد گاہک ہرگز نہیں رکھتا۔ مرد اس سے جنسی وصل کے بعد، اپنے خوابوں سمیت واپس جانا چاہتا ہے، یعنی اس سے تعلق کی سب داخلی و خارجی نشانیاں ختم کر کے جانا چاہتا ہے، کیوں کہ وہ اسے جسم محض ہے، اس لیے عارضی تعلق ہی قائم کیا جاسکتا ہے۔ عورت کی جسم محض کی شناخت میں اس کی صاحب عقل و فعال طور پر آرزو کرنے والی شخصیت دبا دی جاتی ہے۔ چناں چہ مرد کردار یہ خیال کرتا ہے کہ اس سے تعلق وقتی، تجارتی ہے، انسانی وسماجی و اخلاقی نہیں، مگر خانم جان اس سے انسانی رشتہ استوار کرنا چاہتی ہے۔ مرنے والوں کو یاد کرنا، ان کے انجام کو یاد کرنا، ان کی اچھی بری باتوں کو یاد کرنا، ان کو نئے سرے سے معنی پہنانا یعنی انھیں اپنی زندگی میں واپس لانے کی کوشش کرنے سے بڑا انسانی رشتہ کیا ہوسکتا ہے؟ یہ آرزو اس کے لیے نجات دہندہ بھی ہے؛ وہ طوائف کے سٹریوٹائپ سے نجات حاصل کر کے انسانی سطح پر فائز ہو جاتی ہے۔

اب ہم کچھ ایسی نظموں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں، جن میں معاصر مابعد جدید صورتِ حال کو مابعد جدید اسلوب و تیکنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظمیں حسین عابد اور مسعود قمر کی نثری نظموں پر مشتمل کتاب کاغذ پہ بنی دھوپ سے لی گئی ہیں۔ کچھ نظمیں گزشتہ صفحات میں پیش کی جا چکی ہیں۔ اس مجموعے کو مابعد جدید نظموں کا مجموعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

عورت نے دو سیر گندم کے لیے / پانچ ماہ کا حمل / ترازو کے
دوسرے پلڑے میں رکھا / گندم اور حمل کا مالک / ڈیجیٹل ترازو کی فیکٹری
کا / افتتاح کر رہا ہے / گدھ / قمری، تیتری، کوئل کے بچوں کی / پیدائش کا
گیت یاد کرتے کرتے / موت کا رجز سنانے لگا ہے / مراتھن میں
دوڑنے کے لیے / بچے کا / ماں کی گود سے نکلنا ضروری ہے

('گندم اور حمل کا مالک')

وہ / سب عہد نامے / جو / میری جینز نے / مجھے وراثت کیے / آج /
میرے قد سے بہت / چھوٹے ہیں / میں نیکر پہن کر / شادی اور جنازے
میں / شرکت نہیں کر سکتا / اس سے پہلے / کوئی / قینچی میری ٹانگیں / چھوٹی
کر دے / میں تینوں جگہوں پہ / ننگا جانا پسند کروں گا

('عہد ناموں کی قینچی')

بجلی، فون، ٹرام کے ٹکٹ / افسر کی جھاڑیں اور / کریڈٹ کارڈ کے بل / ادا
کرتے کرتے / تم نے چوپائے پالنا / کیوں شروع کر دیا

('پاجامے گیلا کرتا انسان')

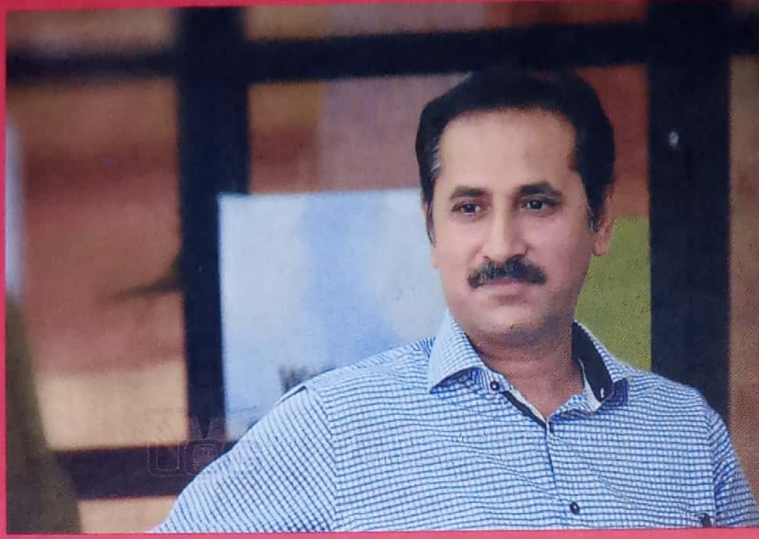
ان نظموں کے موضوعات 'مابعد جدید صورت حال' ہیں؛ وہ صورتِ حال جسے ڈیجیٹل عہد، عالمگیریت اور صارفیت بھی کہا گیا ہے، اور جس میں انسان کشی (Dehumanisation) کا عمل نمایاں ہے۔ کھلی منڈی کی معیشت عدم مساوات کی ان انتہاؤں کو پیش کرتی ہے، جو ایک ہی دنیا میں رونما ہونے کے سبب مضحکہ خیز صورت اختیار کرتی ہیں۔ نئی صارفی معیشت کے نظام کے ترازو کے ایک پلڑے میں عورت اپنا پانچ ماہ کا حمل رکھتی ہے تو اس کی قیمت محض دو سیر گندم ملتی ہے؛ یہ ایک انتہا ہے۔ دوسری انتہا یہ ہے کہ اسی نظام میں ایک شخص ڈیجیٹل ترازو جیسی ترقی یافتہ اور نفع بخش فیکٹری کا افتتاح کر رہا ہے۔ چوں کہ یہ انتہائیں ایک ہی نظام میں ہیں، اس لیے دونوں میں کوئی مکالمہ تو نہیں مگر ایک انتہا کو دوسری انتہا پر اثر انداز ہونے کی 'پوزیشن' حاصل ہے، اور وہی انسانوں کے اس طبقے کو 'شے' میں بدلتی ہے، جسے اس نظام میں محض دو وقت کی روٹی میسر ہے۔ ہر شے کسی دوسری شے سے قابل تبادلہ ہوتی ہے، اور تبادلے کی قیمت وہی طے کرتے ہیں جن کا اشیا پر اختیار و اجارہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عورت اور اس کا پانچ ماہ کا حمل دونوں 'شے' ہیں؛ ان کی اپنی کوئی قدر نہیں، ان کا کوئی ماضی ہے، نہ کہیں جڑ؛ وہ بس اس نظام میں ادھر ادھر، در بدر ہونے والی اشیا ہیں۔ نظم میں جس ڈیجیٹل ترازو کا ذکر ہوا ہے، وہ اس مابعد جدید، مابعد صنعتی صارفی نظام میں انسان سمیت تمام اشیا کے تبادلے کی قدر طے کرتا ہے۔ یہ ترازو، انصاف کی نہیں، استحصال کی علامت ہے۔ معاشی عدم مساوات دوسری کئی بوالعجبیوں کو راہ دیتی ہے۔ گدھ، حسین پرندوں کے بچوں کی پیدائش کا گیت یاد کرتے کرتے ان کی موت کا رجز پڑھنے لگتا ہے۔ یہ کیسی بوالعجبی ہے کہ گدھ قمری، تیتری اور کوئل جیسے گیت گانے والے پرندوں کے بچوں کی پیدائش کا گیت گانے لگتا ہے۔ لیکن اس کی بھی منطق ہے، اور وہی منطق جو سرمایہ دار کے پاس عام لوگوں کی فلاح کے حوالے سے ہوتی ہے۔ عام لوگ ہوں گے تو وہ اپنی محنت سے سرمایہ پیدا کریں گے۔ پرندوں کی نسل ہوگی تو گدھ کا پیٹ بھرے گا۔ گدھ اور سرمایہ دار دونوں کو منافع کی جلدی ہوتی ہے، اس لیے جلد ہی گدھ کا پیدائش کا گیت، موت کے رجز میں بدل جاتا ہے۔ گدھ اور ڈیجیٹل ترازو کی فیکٹری کا افتتاح کرنے والے میں نام ہی کا فرق ہے۔ عورت کو مزید دو سیر گندم کے لیے ایک بار پھر پانچ ماہ کا حمل درکار ہوگا۔ جب کہ زندگی کی میراتھن کو جیتنے کے لیے، یعنی صارفی معیشت میں بقا کے لیے لازم ہے کہ ماں حمل گرائے نہیں بچہ

پیدا کرے، لیکن اسے ایک بار پھر اسی دو سیر گندم کے حصول کا سامنا ہوتا ہے۔ اسی مشکل مگر سخت مضحکہ خیز صورت حال میں مابعد جدید عہد کا انسان گھرا ہے۔ یہاں نظم کی اس فنی خوبی کا ذکر ضروری، جو نظم کی لفظیات کے داخلی ربط سے عبارت ہے۔ دو سیر گندم اور پانچ ماہ کے حمل میں ایک سے زیادہ ربط ہیں۔ پہلا ربط مذہبی تاریخی ہے۔ بعض روایات کے مطابق گندم ہی نے آدمی کو جنت سے نہیں نکالا۔ پانچ ماہ کا بچہ بھی دو سیر گندم کی خاطر شکم مادر کی جنت سے نکلتا ہے۔ دوسرا ربط اس مضحکہ خیز فرق سے عبارت ہے، جو دو اور پانچ میں ہے۔

مابعد جدید عہد کے آدمی کی دوسری مشکل جینز میں ملنے والے عہد نامے یا کبیری بیانیے ہیں۔ آدمی کا قد ان سے بڑھ گیا ہے۔ وہ زیادہ بلندی سے اور زیادہ وضاحت سے اب ماضی کے بڑے بڑے دعووں کو دیکھ سکتا ہے۔ کبیری بیانیوں کا قد آدمی کے ساتھ نہیں بڑھتا، وہ نئی صورتِ حال سے خود کو ہم آہنگ نہیں کرتے، نئی تعبیرات کو قبول نہیں کرتے بلکہ آدمی کے بڑھے ہوئے قد کو کاٹ ڈالتے ہیں، اس کے فکری سفر کو سراسر گمراہی پر محمول کرتے ہیں، اور اسے واپس قدیم سنہری زمانوں میں لے جانا چاہتے ہیں، جب آدمی کا قد واقعی چھوٹا ہوا کرتا تھا۔ جب آدمی مزاحمت کرتا ہے تو یہ کبیری بیانیے تشدد پر اتر آتے ہیں۔ ماضی کی طرف پلٹنے والے بیانیوں میں تشدد کیوں در آتا ہے، یہ سمجھنے کی بات ہے! ان عہد ناموں کی مثال اس نیکر کی طرح ہے جو آدھی ٹانگوں کو ڈھانپتی ہے؛ یعنی ستر پوشی کرتی ہے۔ نیکر پہن کر شادی اور جنازے جیسی بڑی رسومات میں شرکت نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے دوسری نظم کا متکلم ایک عجب مضحکہ خیز فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دونوں جگہوں پر ننگا جائے گا۔ کیا اس لیے کہ وہ عہد ناموں کی قینچی اور اس کے علم برداروں کو اس مخمصے میں گرفتار کر سکے کہ سارے ننگے بدن سے کیا کیا کاٹا جائے، کیا چھوڑا جائے؟ یا وہ اپنے قد کے مطابق زندگی بسر کرنے کے حق سے محروم ہونے کا احتجاج اس طور کرے کہ وہ انھیں دعوت دے کہ اس کی ٹانگیں نہیں، سر گردن یا کچھ اور کاٹ ڈالا جائے؟ یا اس لیے کہ وہ دنیا کو دکھا سکے کہ اس کے پاس جو نیکر تھی... ستر ڈھانپنے کی دھجی... وہ اب نہیں رہی؟ یہ معرض ابہام میں ہے۔ بہ ہر حال اس کے فیصلے میں احتجاج، طنز، غصہ سب شامل ہیں۔

ان نظموں کا اسلوب بھی مابعد جدید ہے۔ مابعد جدید اسلوب کو Pastiche کا نام بھی دیا گیا ہے، یعنی مختلف ومتنوع، پرانے نئے اسالیب، عناصر، تیکنیکوں، متون کو مصرف میں لانا۔ یعنی کسی خاص الخاص اسلوب سے کام نہیں لیا جاتا۔ اگر مذکورہ بالا نظموں ہی کو دیکھیں تو ہم یہ رائے قائم کر سکتے ہیں کہ مابعد جدید اسلوب میں ایک طرف معاصر، مابعد صنعتی عہد کی اشیا اور صورتِ حال کی نمائندگی کرنے والی لفظیات ہیں، دوسری طرف طنز اور کہیں کہیں غصے سے کام لیا گیا ہے۔ جدید نظم میں قول محال اور آئرنی سے زیادہ کام لیا جاتا تھا جس سے معانی کی ان پیچیدہ پرتوں کی نشان دہی مقصود ہوتی تھی، جن کا تعلق لاشعوری نفسی دنیا سے ہوتا

تھا۔ مابعد جدید شاعری میں علامت سازی کی وہ کوشش بھی نہیں ملتی جو جدید نظم سے مخصوص ہے، یعنی معمولی روزمرہ کی چیزوں کو غیر معمولی تصورات کی علامت بنانا۔ مابعد جدید نظموں میں بھی روزمرہ چیزیں تو پیش ہوتی ہیں، مگر یہ واضح کرنے کے لیے کہ کس طرح خود آدمی بھی شے میں تبدیل ہوتا جا رہا ہے، اور آدمی کی زندگی چھوٹی چھوٹی معمولی چیزوں..... جیسے بل، ٹکٹ، کریڈٹ کارڈ، افسر کی جھڑکیاں.... میں گھری ہے۔ مابعد جدید نظموں کے اسلوب میں استعاراتی جہات بلاشبہ موجود ہیں کہ یہ جہات زبان کی بنیادی ساخت کا لازمی جز ہیں، وگرنہ نئے نئے استعاروں کی تلاش ان نظموں کا مرکزی مسئلہ نہیں۔

◆◆◆◆◆◆◆

جدید نظم کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے: تاریخی زاویے سے اور شعریات کی روشنی میں۔ جدید اردو نظم کے تاریخی مطالعات چند نقادوں نے کیے ہیں، مگر اس کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش بہت کم ہوئی ہے۔ چناں چہ جدید اردو نظم کے تاریخی ارتقا سے متعلق معلومات ادب کا ہر طالب علم جانتا ہے، مگر شعریات یا نظم کی گرامر سے نقادوں کی عمومی بے نیازی کے سبب، جدید نظم آج بھی اکثر لوگوں کو مشکل محسوس ہوتی ہے۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ ادب کے طلبا و اساتذہ کے ساتھ ساتھ عام قارئین کے لیے میرا جی سے لے کر افضال احمد سید اور علی محمد فرشی کی نظم معما محسوس ہوتی ہے۔ اس کتاب میں تقریباً ڈیڑھ صدی پر محیط جدید اردو نظم کی شعریات کے تفصیلی مطالعے کی کوشش کی گئی ہے۔ چوں کہ شعریات ایک طرف نظم نگاری کے پس منظر میں کارفرما ان اصولوں، تصورات، اقدار، رسمیات وغیرہ سے عبارت ہوتی ہے، جن سے نظم ایک فن پارے کے طور پر قائم ہوتی ہے اور دوسری طرف تاریخی و سماجی تبدیلیوں کو خاص طرح سے گرفت میں لیتی ہے، اس لیے زیرِ نظر کتاب میں جدید نظم کے منتخب متون کا مطالعہ کرتے ہوئے، دونوں باتوں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جدید نظم کے فنی، ہیئتی، اسلوبی، تیکنیکی مسائل پر روشنی بھی ڈالی گئی ہے۔ نیز جدید نظم، معاصر نظم اور مابعد جدید نظم کے امتیازات کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔

مصنف کے بارے میں: ڈاکٹر ناصر عباس نیر عہدِ حاضر کے ممتاز نقاد اور افسانہ نگار ہیں۔ وہ اردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ہیں۔ ان کی تنقیدی کتب میں 'جدید اور مابعد جدید تنقید'، 'لسانیات اور تنقید'، 'متن سیاق اور تناظر'، 'مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات'، 'مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں'، 'ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری'، 'اردو ادب کی تشکیل جدید'، 'اُس کو اِک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں'، 'نظم کیسے پڑھیں' اور دیگر کتب شامل ہیں۔ ان کے دو افسانوی مجموعے 'خاک کی مہک' اور 'فرشتہ نہیں آیا' بھی شایع ہو چکے ہیں۔ وہ پچاس سے زائد قومی و عالمی کانفرنسوں میں مقالات پیش کر چکے ہیں۔ وہ پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور کے شعبۂ اردو سے وابستہ رہے اور آج کل اردو سائنس بورڈ کے ڈائریکٹر جنرل کے عہدے پر اپنے فرائض انجام دے رہے ہیں۔

Rs. 795.00

www.sangemeel.com

ISBN-10:969-35-3113-2
ISBN-13:978-969-35-3113-8
9 789693 531138

ربِ لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

عبداللہ عتیق: 8848884 347 -92+

محمد ذوالقرنین حیدر: 3123050300-92+

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: 0120123 334 -92+